ŚWIAT TEATRALNY

PRZEDPŁATA:
Rocznie . . 3 kor.; 3 marki; 1 rb. 50 kop.
Półrocznie 1 kor. 80 hal.; 1 m. 80 pf.; 80 kop.
Numer pojedyńczy 30 hal.; 30 pf.; 15 kop.

Redakcja i Administracja: Kraków, Rakowicka 4.

Filja Redakcji i Administracji: Warszawa, Wielka 33, W. Kopczewski.

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM.
ORGAN ZWIĄZKU ARTYSTÓW i ARTYSTEK TEATRÓW POLSKICH.

Wychodzi 20 każdego miesiąca pod redakcją *Władysława Kopczewskiego.*

CZŁONKOWIE ZWIĄZKU otrzymują pismo **bezpłatnie** za podaniem swego adresu i nadesłaniem 36 hal. (z za granicy 60 hal.) na koszta przesyłki.

Rok I. Kraków Maj 1912. **Nr. 4.**

Przyjmują przedpłatę oraz sprzedają oddzielne numery: W Krakowie Hopcas i Salomonowa, Sławkowska 2; We Lwowie: St. Sokołowski, pasaż Hausmana. — W Warszawie: Sklep Stowarzyszenia Artystów T. Rz., gmach Teatru Wielkiego.

Koledzy i Koleżanki!

Dnia 1-go maja b. r. został przez Zarząd Główny przyjęty i zatwierdzony jako **obowiązujący bezwzględnie wszystkich członków Związku** przy zawieraniu kontraktów z dyrekcjami teatrów na rok przyszły

KONTRAKT WZOROWY,

opracowany przez Komisję Zarządu Głównego
Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich.

Członkowie Związku na mocy uchwały Zarządu **nie powinni** podpisywać **bez wiedzy i zgody** Zarządu Głównego, względnie Wydziału miejscowej filji, **innych** kontraktów.

JAK POWSTAŁ „KONTRAKT WZOROWY"?

Pierwsza myśl.

Potrzeba sprawiedliwego unormowania wzajemnych stosunków artysty i dyrekcji kiełkowała od długiego czasu wśród ogółu aktorów, znajdowała swój wyraz w różnych klauzulach i punktach dodatkowych do kontraktów dyrektorskich, jakie wprowadzali dla siebie niektórzy, na lepszych stanowiskach będący, aktorzy. Ale dodatki te, choć były wyrazem ogólnego nastroju w świecie aktorskim, miały zawsze tylko charakter sporadyczny i czysto egoistyczny, jednostkowy, broniły praw danego aktora i tak już dość silnego, skoro umiał wprowadzać do kontraktu swoje uwagi, a nie trafiały się u aktorów mniej przedsiębiorczych.

Powstanie Związku przyśpieszyło rozwiązanie bolesnej kwestji. Pierwsze miesiące istnienia Związku przebiegły wśród uciążliwych prac około zakładania silnych fundamentów pod gmach przyszłej ostoi moralnej Aktorstwa polskiego, i prowizoryczny Zarząd nie myślał nawet, że w tak krótkim czasie nowy Zarząd będzie musiał podjąć się pracy i ciężkiej i odpowiedzialnej, a niezmiernie doniosłej.

Przyszedł pierwszy Walny Zjazd Delegatów członków Związku w kwietniu zeszłego roku. I oto dawno już kiełkująca myśl wywołała żywą dyskusję na posiedzeniu i skrystalizowała się w formie wniosku, że nowy Zarząd ma opracować kotrakt wzorowy, obowiązujący członków, i ma wprowadzić go w życie. Na progu rozpoczynającej się działalności Zarząd stanął przed zadaniem trudnym, ale wyraźna wola członków nie pozwalała wahać się i odkładać pracy na później, gdy Związek wzmógłby się liczebnie, ale zdradził wiarę członków w znaczenie organizacji.

Praca musiała być podjętą na zasadach przez Zjazd Delegatów wskazanych.

Wytyczne punkty.

Dyskusja na Zjeździe wskazała, czego aktorzy pragną od „kontraktu wzorowego", jakie prawa ma on gwarantować, co jest największą bolączką dotychczasowych umów. I tych kilka skrystalizowanych myśli posłużyć miało za kompas dla przyszłych prac Zarządu.

A więc przedewszystkim zaznaczona została potrzeba uproszczonego rozstrzygania nieporozumień między artystą i dyrekcją przez przedkładanie sporów sądowi polubownemu, gdzie artysta mógłby liczyć na słuszniejszą i sumienniejszą ocenę swych praw i żądań.

Jednocześnie zaś położono najsilniejszy akcent na potrzebę przywrócenia w kontraktach tego, co dawniej obowiązywało, i co dziś obowiązuje za granicą, a więc dokładnego określania „do czego" aktor zostaje zaangażowany. Praktyka bowiem dowiodła, że brak podobnego warunku dawał niesumiennym dyrekcjom silną broń w rękę: aktor musiał grać wszystko, a więc nie trudno było aktora, nawet dobrego i rutynowanego, przez nieodpowiednie role poniżyć w opinji publiczności, krytyki, a nawet odebrać mu jego własne samopoczucie artystyczne.

Nie zapomniał Zjazd Delegatów i o kwestji kobiecej, która w ostatnich czasach wywołała tyle gorących dyskusji, zwłaszcza za granicą.

Uposażenie artystek w stosunku do uposażenia artystów jest znacznie upośledzone, a to z jednej strony przez to, że gaże ich są naogół niższe, a z drugiej strony artystki są ponadto zmuszone do sprawiania sobie z tych gaż wszelkich strojów. To zamyka bramy teatru przed tymi artystkami, które nie posiadają dochodów osobistych. Walka z podobnym stanem jest konieczną i Zjazd Delegatów wyraźnie wypowiedział się za podjęciem walki już przy pośrednictwie kontraktu wzorowego przez oddzielenie wydatków zawodowych od gaży: artystki mają otrzymywać albo kostjumy albo specjalny dodatek do gaży na kostjumy.

I wreszcie ze względu na to, że do teatru dostają się często elementy niekarne, przynoszące swym zachowaniem się i lekceważeniem obowiązków szkodę artystyczną i moralną ogółowi, polecono Zarządowi opracowanie regulaminu, określającego szczegółowo obowiązki artystów co do ról prób, przedstawień i t. d.

Komisja dla opracowania „kontraktu wzorowego".

Po uporaniu się Zarządu Głównego, wybranego na I. Zjeździe Delegatów, z pracami organizacyjnymi przyszła pod rozwagę sprawa „kontraktu wzorowego“, i postanowiono wypracować go już na sezon 1912/13 r., zwłaszcza, że materjały były zwolna zbierane natychmiast po kwietniowym Zjeździe.

W tym celu wyłoniła się z pośród Zarządu Głównego komisja, która rozpoczęła prace d. 7 stycznia 1912 r. Do komisji ściślejszej weszli członkowie Zarządu: kol. Józef Sosnowski, Maksymiljan Węgrzyn, Stanisław Stanisławski, Jerzy Leszczyński; z po za Zarządu Leonard Bończa oraz zaproszony na referenta Władysław Kopczewski. Posiedzenia komisji odbywały się przeważnie w komplecie, zwiększonym przez udział kol. Edmunda Weycherta i Marjana Jednowskiego — członków Zarządu oraz kol. Marjana Marjańskiego. Wreszcie na ostatnie dwa posiedzenia skład komisji zwiększyli jeszcze: Dr. Juljan Gertler, prezes Związku, oraz koleżanki: Wanda Jarszewska, Helena Górska i Marja Morozowiczówna.

Przebieg prac komisji.

Komisja, zebrana po raz pierwszy dnia 7 stycznia 1912 r., postanowiła przedewszystkim poddać szczegółowemu rozbiorowi i krytyce obowiązujące członków Związku kontrakty w teatrach miejskich w Krakowie i we Lwowie, a dopiero na podstawie zebranych tą drogą uwag, stawiać rusztowanie „kontraktu wzorowego“.

Jednocześnie przyjęto jako materjał podstawowy projekt austrjackiej ustawy teatralnej wraz ze stenograficznym protokołem, odbytej w Wiedniu d. 16, 17 i 18 marca 1911 r. ankiety parlamentarnej w tejże sprawie, gdzie znalazły wyraz poglądy i dyrektorów i aktorów na różne strony życia teatralnego — oraz t. zw. „kontrakt normalny“, opracowany przez Rosyjskie Towarzystwo Teatralne i od r. 1903 obowiązujący przy zawieraniu umów przez Biuro Towarzystwa. Wzięto pod uwagę również te wszystkie zarzuty i poprawki, jakie wyłoniły się w praktyce nim przyszła pierwsza rewizja powyższego kontraktu po upływie roku.

Kontrakty, gdzieindziej obowiązujące, nie wchodziły pod obrady szczegółowe, a tylko dorywczo podkreślane były przez członków komisji sposoby rozwiązywania w nich różnych kwestji.

Odwołując się nieustannie do obu wymienionych podstawowych źródeł komisja na trzech posiedzeniach: 7, 14 i 21 stycznia, przedyskutowała paragraf za paragrafem kontrakty dyr. Solskiego i dyr. Hellera i poczyniła stosowne uwagi i wnioski, przekazując następnie cały materjał referentowi dla wypracowania projektu „kontraktu wzorowego“. Jednocześnie podkreślono potrzebę traktowania kontraktu jaknajobszerniej na wzór kontraktu rosyjskiego i zaznaczono, że należy raczej przewidywać za wiele możliwości, niż pozostawiać je bez rozstrzygnięcia lub wyraźnego określenia.

Referent wziął formę zewnętrzną z kontraktu rosyjskiego, a mianowicie podział na dwie części: umowę, zawierającą punkty, które podlegają zmianom dla każdego artysty i stanowią istotną treść umowy między obu stronami — oraz regulamin, zawierający przepisy ogólne, omawiający wzajemne stosunki artysty i dyrekcji, a także określający obowiązki artystyczne pracowników scenicznych. Do regulaminu weszły wszystkie te postanowienia, które nie mogą podlegać zmianom i są bezwzględnie obowiązujące dla wszystkich. Aby regulamin uczynić bardziej przejrzystym zwłaszcza, że przy wielkiej liczbie paragrafów (81 w projekcie pierwotnym, 84 w ostatecznej redakcji) trudno byłoby orjentować się w całokształcie, regulamin został podzielony na 14 rozdziałów, odpowiednio zatytułowanych.

Opracowany przez referenta projekt poddany został krytycznemu szczegółowemu rozbiorowi na posiedzeniach komisji dnia 28 stycznia i 2 lutego, poczym komisja przedstawiła wynik swych prac na posiedzeniu Zarządu Głównego dnia 4 lutego z wnioskiem, żeby projekt wysłać dla przedyskutowania i poczynienia uwag do filji lwowskich Związku, a więc do artystów dramatu, opery i operetki, do członków chóru i orkiestry teatru lwowskiego, oraz do niektórych artystów prowincjonalnych. Sprawozdanie komisji i jej wnioski zostały przez Zarząd przyjęte.

Praca nad „kontraktem wzorowym“ weszła w drugie stadjum. Przez rozesłanie projektu kontraktu do filji i do aktorów prowincjonalnych do pracy powołano bardzo liczny zastęp osób zainteresowanych i umożliwiono skorygowanie prac komisji. Gdy oczekiwane poprawki nadeszły, komisja przystąpiła do dalszych prac celem włączenia otrzymanych uwag do treści kontraktu. Poświęcono na to dwa posiedzenia: 4 i 6 kwietnia. Tę drugą redakcję kontraktu postanowiono rozesłać do wszystkich dyrektorów teatrów polskich, a także do komisji teatralnych w Krakowie i we Lwowie z prośbą o poczynienie nowych uwag i poprawek ze stanowiska przedsiębiorcy. Dzień 25 kwietnia oznaczono jako ostatni, do którego komisja oczekiwać miała na poprawki, by uwzględnić je przy ostatecznej redakcji kontraktu.

W tej trzeciej fazie prac nad „kontraktem wzorowym“ działalność Związku spotkała się z tak wyjątkowym uznaniem, jakiego nikt nie spodziewał się. Nadsyłane przez dyrektorów poprawki okazały się tak nieznacznymi, a często nawet korzystnymi właśnie dla aktorów, że pogodzenie interesów artysty i dyrekcji nie napotkało żadnych trudności. Ale nie tylko to było oznaką uznania dla prac Związku. Od wielu dyrektorów nadeszły równocześnie bądź to słowa uznania dla wypracowanego przez Związek kontraktu, bądź też wprost zdeklarowanie się, że kontrakt wzorowy Związku zostanie uznany przez nich za obowiązujący. Niektóre z tych listów podajemy w dalszym ciągu.

Nie dali odpowiedzi tylko dyr. Solski z Krakowa, dyr. Pilarski i Poleński z Krakowa oraz dyr. Zalewski z Warszawy, ale brak z ich strony uwag krytycznych lub też ryczałtowego odrzucenia kontraktu poczytywać należy raczej za milczące przyznanie projektowi zalet, czego, może, z różnych powodów nie chcieli wyraźnie powiedzieć.

Dnia 28 kwietnia komisja w zwiększonym komplecie przystąpiła do ostatecznych obrad. Po rozpatrzeniu wniosków ze strony dyrektorów większą część przyjęto, o odrzuconych zaś uchwalono dać umotywowane sprawozdanie w „Świecie Teatralnym“. Dnia 29 kwietnia komisja dokończyła rozpatrywania poprawek dyrektorskich i kontrakt w ogólnej osnowie zatwierdziła. Poczym Komisja została rozwiązana.

Zatwierdzenie przez Zarząd.

Dnia 1 maja na zwołanym specjalnie w tym celu posiedzeniu Zarządu Głównego „kontrakt wzorowy“ został uchwalony w redakcji przez Komisję zatwierdzonej i uznany jako bezwzględnie obowiązujący wszystkich członków przy podpisywaniu umów na sezon następny.

Jeżeli członek podpisze inny kontrakt, a nie „kontrakt wzorowy“ Związku bez wiedzy i zgody Zarządu Głównego, względnie Wydziału miejscowej filji, postępek członka będzie oddany na rozpatrzenie Zarządu lub Wydziału, który poweźmie stosowną decyzję.

Wszystkie wypadki łamania powyższej uchwały będą publicznie piętnowane za pośrednictwem organu.

Dnia 7 maja została ustalona ostateczna redakcja „kontraktu wzorowego“ wraz ze stylistycznymi poprawkami, które Zarząd Główny przekazał komisji ściślejszej. Poniżej przytaczamy pełny tekst „kontraktu“.

Kontrakt został wydany nakładem Związku, rozesłany do członków i dyrekcji, a równocześnie Sekretarjat przygotował odpowiednią ilość egzemplarzy do odstąpienia dyrekcjom (po cenie 10 koron za 100 sztuk) dla zawierania umów z artystami.

KONTRAKT WZOROWY

OPRACOWANY PRZEZ ZWIĄZEK ARTYSTÓW i ARTYSTEK TEATRÓW POLSKICH.

Gaża za cały czas umowny: ....

Zaliczka: ....

Termin wypłaty zaliczki: .... 191.... r.

CZĘŚĆ I.

UMOWA.

Dnia .... 191...... r. w mieście .... pomiędzy p. .... i p. .... zawarta została następująca umowa:

I. P. .... zobowiązuje się pracować w mieście .... w teatrze .... pod dyrekcją .... jako .... w zakresie (*bliższe określenie zakresu ról, partji lub obowiązków*), ...

UWAGA. Jako dopełnienie tego punktu winien być dołączony repertuar granych przez artystę lub artystkę ról, przez obie strony, zawierające umowę, podpisany (§ 2).

II. Umowa niniejsza obejmuje czas od dnia .... 191...... r. do dnia .... 191...... r., przyczym p. .... obowiązany jest stawić się na miejscu w wymienionym wyżej teatrze dnia .... 191...... r. Niestawienie się w oznaczonym czasie bez dostatecznego usprawiedliwienia ze strony pracownika scenicznego, lub nieprzyjęcie umownych usług ze strony dyrekcji pozwala stronie bezwinnej uznać umowę niniejszą za zerwaną przez stronę winną.

III. P. .... zobowiązuje się wypłacać p. .... tytułem wynagrodzenia za wypełnianie przyjętych obowiązków, wskazanych w punkcie I. umowy, gażę miesięczną w wysokości .... oraz honoracje w wysokości .... od występu, płatne z dołu .... każdego miesiąca (§ 6). W razie przejazdu trupy do innego miasta kraju, przysługuje p. .... prawo do dziennej djety w wysokości .... prócz gaży i honoracji (§ 23).

IV. P. .... wypłaci p. .... tytułem zaliczki bezprocentowej .... dnia .... 191...... r., która to suma zostanie strącona z gaży w ratach po .... miesięcznie (§ 9).

V. P. .... obowiązany jest do ponoszenia ze swoich dochodów następujących opłat: ....

..

VI. Pani .... jako zwrot kosztów za sprawiane kostjumy sceniczne otrzyma ryczałtową sumę ...., płatną w ratach miesięcznych (kwartalnych) ...., lub też otrzyma wszelkie potrzebne kostjumy, prócz współczesnych, będących w danej chwili w modzie (§ 15).

VII. P. .... zobowiązuje się brać udział w przedstawieniach w ciągu .... najwyżej .... razy, zaś p. .... gwarantuje p. .... najmniej .... występów, względnie honoracji w ciągu tegoż czasu (§ 10).

VIII. P. .... otrzyma .... urlop z pełną gażą w czasie .... (§ 25).

IX. Zawierając niniejszą umowę pp. .... i .... jednocześnie zobowiązują się do ścisłego przestrzegania dołączonego i przez nich podpisanego regulaminu, który po za tą umową wyłącznie określa bliżej wzajemne stosunki i obowiązki.

UWAGA. Punkt ten stanowi nieodłączną i niezmienną część umowy, wszelkie zmiany lub skreślenia tego ustępu umowy są nieważne.

X. W razie bezprawnego zerwania powyższej umowy przez którąkolwiek ze stron, strona przeciwna ma prawo do żądania kary umownej za zawód w wysokości .... (§ 81).

XI. P. .... oświadcza, że zawarciu i wykonaniu powyższej umowy nie stoi na przeszkodzie żadne inne poprzednio przyjęte a niedopełnione zobowiązanie, jak również, że imię i nazwisko podpisane są j...... prawnym imieniem i nazwiskiem.

Umowa została wręczona dnia .... 191...... r.,

podpisana dnia .... 191...... r. (§ 3).

Podpisy:

Punkty dodatkowe:

UWAGA. W punktach tych nie mogą być umieszczone żadne warunki lub zobowiązania, zmieniające którekolwiek z §§ Regulaminu lub wypaczające ich treść.

Podpisy:

CZĘŚĆ II.

REGULAMIN.

Postanowienia tego Regulaminu stanowią integralną część umowy.

Pod nazwą dyrekcji należy rozumieć nie tylko kolegjalne zarządy: teatralne dyrekcje, komisje, komitety i t. d., lecz i przedsiębiorcę lub dyrektora teatru.

Pod nazwą pracownika scenicznego należy rozumieć: reżysera, kapelmistrza, baletmistrza, artystów i artystki dramatu, opery, operetki i baletu, dyrektora chóru, akompanjatora, członków chóru i orkiestry, inspicjenta i suflera.

Zawarcie umowy.

1. Każda umowa winna być zawarta na piśmie i opiewać na czas ściśle oznaczony. Wszelkie postanowienia, umówione ustnie czy to przed podpisaniem umowy, czy później, nie wiążą stron.

2. Dla ważności umowy musi ona być podpisana przez obie strony, do niej zaś dołączony regulamin i repertuar ról, granych przez artystę lub artystkę, również przez obie strony podpisane. Jeżeli pracownica sceniczna jest zamężna i żyje z mężem we wspólności małżeńskiej, umowę podpisuje także jej mąż, w razie małoletności angażujących się, podpisuje także prawny zastępca. Pracownicy sceniczni winni otrzymać równobrzmiące podpisane egzemplarze umowy i regulaminu. Pracownica sceniczna, mająca zamiar w czasie trwania umowy wstąpić w związki małżeńskie, winna uprzednio zawiadomić o tym dyrekcję celem uzupełnienia zawartej przez nią umowy zgodą i potwierdzeniem przyszłego małżonka.

3. Od przedwstępnych rokowań do czasu podpisania umowy powinno upłynąć przynajmniej trzy dni, w ciągu których pracownik sceniczny będzie miał możność dokładnego zapoznania się z treścią umowy i regulaminu, otrzymanych w tym celu przy przedwstępnych rokowaniach.

4. Pierwszy miesiąc umowy dla nowoangażowanych może być uznany za miesiąc próby, jeżeli to jest wyraźnie zaznaczone w umowie. Artyście przysługuje wtedy prawo zagrania przynajmniej jednej, lub dwóch ról z wymienionych w podanym repertuarze lub też ról, które przyjmie do grania za porozumieniem z dyrekcją. W razie oczywistej nieudolności nowoangażowanych dyrekcji przysługuje prawo rozwiązać umowę po upływie tego miesiąca za 8-mio dniowym wypowiedzeniem.

5. Wszelkie koszta i należytości prawne, oraz stemplowe, z umowy wynikające, ponosi w równych częściach dyrekcja i pracownik sceniczny. Przy gażach niższych od 150 koron (150 marek, 75 rubli) koszta spadają w całości na dyrekcję.

Gaże i honoracje.

6. Gaża wraz z należnymi honoracjami ma być wypłacana w równych częściach z dołu 2 razy na miesiąc lub w innych umówionych terminach, w obu jednak wypadkach dokładna data wypłaty ma być w umowie zaznaczona (p. III). Przy kontraktach krótkoterminowych (do 4 miesięcy) pracownik sceniczny ma prawo domagać się częstszego niż 2 razy na miesiąc otrzymywania gaży w formie wypłaty lub zaliczki, honoracje

zaś przy takich kontraktach winny być wypłacane codziennie po przedstawieniu.

7. Jeżeli gaża z honoracjami przez 8 dni po terminie mimo wezwania nie zostanie wypłacona, pracownik sceniczny ma prawo uchylić się od dalszego pełnienia obowiązków z równoczesnym zawiadomieniem dyrekcji, a to aż do wypłaty zaległości (co jednak umowy nie rozwiązuje), lub też może uznać umowę za zerwaną przez dyrekcję z jej winy i w obu wypadkach domagać się odszkodowania.

8. Ostateczny obrachunek przy kończącej się umowie winien nastąpić najdalej w przeciągu 2 dni. W razie niedopełnienia tego warunku dyrekcja odpowiada za szkody i straty poniesione przez artystę. W tym samym czasie pracownik sceniczny winien zwrócić przedmioty, stanowiące własność dyrekcji. Za zgubienie lub uszkodzenie wynagradza stratę według rzeczywistej wartości, lub w naturze. W przeciwnym wypadku dyrekcja może wytrącić z gaży należną sobie sumę.

9. Pracownik sceniczny nowoangażujący się przy zawieraniu umowy ma prawo żądać bezprocentowej zaliczki w wysokości $^1/_{10}$ części płacy przypadającej za cały czas umowny, potrącanej, następnie z gaży w umówionym terminie i wysokości (p. IV). Przy umowach dłuższych niż na rok zaliczka równa się $^1/_{10}$ części rocznej płacy.

10. Przy angażowaniu na gaże i honoracje w umowie winno być oznaczone minimum gwarantowanych występów, względnie honoracji (p. VII). Jeżeli cyfra występów w umówionym okresie czasu była bez winy pracownika scenicznego niższą od gwarantowanej, dyrekcja obowiązana jest zapłacić sumę gwarantowaną, jeżeli jednak była wyższą, dyrekcji nie przysługuje prawo zatrzymania przewyżki.

11. Jeżeli pracownicy sceniczni są angażowani tylko na honoracje, to połowa gwarantowanych honoracji liczy się za gażę i na wypadek choroby, przy potrącaniu kar i t. p. suma ta służy za podstawę do obliczeń.

12. Jeżeli w jednym dniu pracownik sceniczny bierze udział w dwóch przedstawieniach w rolach wielkich lub nużących, otrzymuje potrójną honorację. Angażowani bez honoracji winni otrzymywać w tym wypadku specjalną dodatkową honorację, oznaczoną w umowie, w braku zaś oznaczenia połowę dziennej gaży.

13. Za dnie, w których przedstawienia się nie odbywają, dyrekcja nie ma prawa strącać gaży.

14. Jeżeli dyrekcja z jakichkolwiek powodów uzna za stosowne zawiesić widowiska, pracownikom scenicznym przysługuje przez ten czas prawo do pełnych poborów. Jeżeli to zawieszenie wypadnie w miesiącach letnich, to przy kontraktach rocznych czas ten może być uznany za urlop płatny (§ 25).

Kostjumy.

15. Artyści otrzymują od dyrekcji wszelkie kostjumy, obowiązani zaś są własnym kosztem sprawiać współczesną garderobę, oraz szminki i przybory toaletowe. Artystki — o ile względem nich nie stosuje się powyższe postanowienie — obowiązane są do sprawiania sobie wszelkich strojów z wyłączeniem męskich, za umówioną z góry, zależną od stanowiska i rodzaju ról artystki, ryczałtową sumę (p. VI).

16. Artystki na małych gażach i chórzystki winny otrzymywać bezpłatnie od dyrekcji wszelkie historyczne i balowe stroje do statystowania, oraz kosztowniejsze kostjumy do ról. Artyści na małych gażach i chórzyści mają otrzymywać od dyrekcji frakowy garnitur.

17. Artyści otrzymują od dyrekcji bezpłatnie peruki i przybory fryzjerskie, które winny odpowiadać wymogom higjeny. Artystki zaś mają prawo do bezpłatnego korzystania z usług fryzjera przy czesaniu i fryzowaniu peruk, loków i t. p.

Choroba, ciąża, wypadki.

18. Pracownicy sceniczni w razie choroby, uniemożliwiającej pełnienie obowiązków według umowy, winni natychmiast zawiadomić o swojej chorobie dyrekcję lub reżysera, przyczym każdy wypadek niedyspozycji na żądanie dyrekcji winien być potwierdzony przez lekarza teatralnego. Na wypadek, gdyby lekarz teatralny bądź nie chciał, bądź nie mógł zbadać chorego, wystarczy świadectwo innego lekarza, gdyby zaś lekarz teatralny, zbadawszy chorego, odmówił wydania świadectwa, stwierdzającego niemożność pełnienia obowiązków, wtedy wystarczy przedstawienie zgodnych świadectw dwóch innych lekarzy.

19. W razie choroby pracownika scenicznego dyrekcja jest obowiązana przez pierwsze 10% ogólnej liczby dni umownych wypłacać pełną gażę, bez honoracji, przez następny taki sam okres czasu połowę gaży, poczym w razie dalszego trwania choroby ma prawo wypłatę gaży wstrzymać, ale bez rozwiązywania kontraktu, tak, że pracownik sceniczny ma prawo każdej chwili w czasie umownym wrócić do pracy. Jeżeli z powodu przedłużającej się ponad wskazany wyżej termin choroby pracownika scenicznego dyrekcja zmuszona jest zaangażować zastępcę, w takim razie przysługuje jej prawo rozwiązania umowy z chorym pracownikiem scenicznym za 30-to dniowym wypowiedzeniem. Przy dłużej trwającej bezczynności pracownika scenicznego z powodu choroby dyrekcja może nie udzielać mu już w danym sezonie urlopu, o ile to nie będzie niezbędnym lub wskazanym dla zdrowia pracownika.

20. Jeżeli pracownicy sceniczni z powodu choroby zmuszeni są w czasie trwania umowy kilkakrotnie przerywać pełnienie przyjętych obowiązków, okres płacenia pełnej gaży za pierwsze 10% dni umownych zawsze jest pierwszym, ale dyrekcji przysługuje prawo przy końcu sezonu obliczyć wszystkie dni choroby i, jeżeli przekraczają 30% ogólnej liczby dni umownych, obliczyć pełną gażę za 15% dni chorób, połowę gaży za pozostałe 15% dni, a ewentualną nadpłatę, uskutecznioną w czasie choroby, strącić z gaży w końcu sezonu.

21. Pracownica sceniczna, będąca w ciąży od dnia, w którym pełnienie przyjętych obowiązków uznane zostanie przez lekarza teatralnego za niemożliwe, ma prawo pobierania tylko połowy gaży aż do czasu trwania umowy, lub końca ciąży. Umowa w żadnym razie nie rozwiązuje się.

22. Za nieszczęśliwe wypadki, powodujące przemijającą niezdolność lub upośledzenie do pracy zawodowej, powstałe z winy lub zaniedbania dyrekcji i jej organów, dyrekcja odpowiedzialna jest w ten sposób, że przez czas trwania przemijającej niezdolności do pracy, względnie do końca czasu umownego, wypłaca pracownikom scenicznym pełną gażę z honoracjami. Jeżeli liczba honoracji nie była gwarantowana, wtedy obowiązującą jest przeciętna, wyprowadzona z wszystkich wypłat do ostatniej chwili. Ponadto pracownikowi scenicznemu przysługuje prawo poszukiwania na dyrekcji odszkodowania, jeżeli ta ostatnia nie ubezpieczyła go od wypadku na scenie, względnie w gmachu teatru.

Zmiana miejsca pobytu.

23. Dyrekcji przysługuje prawo przewozić trupę w czasie sezonu z miasta, wymienionego w umowie, do innych miast kraju, ale w takim razie koszta podróży (kolej, bagaż z dostawą do domu i na kolej, dorożki) w obie strony ponosi dyrekcja, płaci ponadto za mieszkanie i djety dzienne w umówionej wysokości (p. III) prócz zwykłej gaży i honoracji. O mającej nastąpić zmianie miejsca dyrekcja winna zawiadomić pracowników najmniej na tydzień wcześniej przed faktycznym wyjazdem na pobyt nie dłuższy od dni 14, i przynajmniej na 2 tygodnie przy wyjeździe na czas dłuższy. Na wyjazdy za granice kraju winny być zawierane specjalne umowy.

24. W trupach, angażowanych dla tournée dyrekcja ponosi koszta podróży (kolej, bagaż z dostawą do domu i na kolej), oraz jeżeli zapowiedziany pobyt w jednym miejscu nie trwa dłużej jak 7 dni, płaci za mieszkanie.

Urlopy.

25. Przy kontraktach rocznych i dłuższych pracownikom scenicznym przysługuje prawo do płatnego urlopu najmniej miesięcznego co rok. Kontrakty 11-to miesięczne są uważane w tym wypadku za roczne (§ 14).

26. Urlop w ciągu sezonu może być udzielony przez dyrekcję tylko w nader ważnych okolicznościach.

27. Pracownicy sceniczni są obowiązani stawić się do pełnienia obowiązków po urlopie w oznaczonym terminie. W przeciwnym razie, gdy opóźnienie nastąpi bez słusznego usprawiedliwienia, umowa może być uznana przez dyrekcję za zerwaną.

28. Jeżeli pracownik sceniczny zostanie wezwany do ćwiczeń wojskowych, winien okazać dyrekcji wezwanie natychmiast po otrzymaniu. Przez czas trwania służby nie pobiera gaży, umowa jednak nie traci mocy aż do dnia naturalnego jej wygaśnięcia.

Występowanie na innych scenach.

29. Pracownicy sceniczni nie mogą bez zgody dyrekcji występować w czasie trwania kontraktu na innych scenach, lub brać czynny udział w koncertach i t. p., wyjąwszy specjalne umowy (§ 74). W czasie urlopu zakaz powyższy tyczy się tylko miejsca, gdzie znajduje się teatr, lub gdzie ostatnio grał, i okolicy na 15 kilometrów. Zakaz ten zupełnie traci znaczenie dla czasu od wypowiedzenia w terminie umowy do jej wygaśnięcia, gdy pracownik sceniczny pragnie odbywać próbne występy na innych scenach. Występów próbnych w danym mieście nie może mieć więcej jak 2, a wogóle 4. Dalej idące utrudnienia w tych wypadkach ze strony dyrekcji są niedopuszczalne.

Stosunki wewnętrzne.

30. Pracownicy sceniczni nie mają prawa robić osobiście komukolwiek z kolegów i koleżanek, lub ze służby wymówek i uwag, tyczących się obowiązków służbowych, a we wszystkich wynikających nieporozumieniach zwracać się winni do reżysera. Wogóle pracownicy sceniczni w teatrze w stosunkach wzajemnych winni zachować zupełną harmonję i przyzwoitość, nie wywoływać sprzeczek lub hałasu.

31. Dyrekcja nie ma prawa uchylać się od dawania osobiście wyjaśnień w różnych sprawach służbowych członkom

trupy. Na życzenie jednej lub drugiej strony podobne wyjaśnienia mogą odbywać się przy świadkach.

32. Jeżeli ktokolwiek z pracowników scenicznych dopuści się czynu, poniżającego godność jego zawodu, lub wogóle sprawy, jakiej służy, albo przynoszącego wyraźną szkodę danemu przedsiębiorstwu, czy też kolegom w trupie, lub ujawni chęć obniżania wartości artystycznej swego otoczenia, czy to przez udzielanie błędnych i złośliwych informacji scenicznych, czy też przez rozmyślne utrudnianie gry swoim partnerom, to dyrekcja obowiązaną jest zawiadomić o tym Zarząd Główny Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich. Jeżeli Związek uzna pracownika scenicznego winnym, dyrekcja ma prawo rozwiązać kontrakt. Jeżeli podobnego występku dopuści się sama dyrekcja lub reżyserja, członkowie trupy również winni przedstawić takowy na rozpatrzenie Związku.

33. Pracowników scenicznych mogą obowiązywać prócz niniejszego regulaminu tylko te przepisy porządkowe, które nie będą sprzeciwiały się niniejszym i kopję których otrzymają przy podpisywaniu umowy.

Reżyser.

34. Do obowiązków reżysera należy dbałość o artystyczną całość w wystawieniu sztuki zarówno pod względem wykonania poszczególnych ról, jak i pod względem techniczno-dekoracyjnym. W tym celu winien już na pierwszą próbę mieć gotową inscenizację (mise en scène) i szczegółowy plan i spis wystawy. Cały ten materjał stanowi własność teatru, a nie prywatną reżysera.

35. W zasadzie reżyser nie powinien grać w wystawianej przezeń sztuce. Wyjątki są dopuszczalne tylko wtedy, gdy personel jest szczupły, lub też istotnie nie ma kto grać danej roli.

36. Przy wystawianiu sztuki nikt z pracowników scenicznych nie ma prawa żądać układu sceny według jego życzenia, lub pojmowania danego momentu. Uwagi artysty mogą być przyjęte przez reżysera tylko do wiadomości i uwzględnione, o ile ogólny plan pozwoli.

37. Stosunek pracownika scenicznego do reżysera i odwrotnie w czasie próby winien być nacechowany spokojem i godnością. Wskazówki i uwagi winny nosić charakter ściśle rzeczowy i poważny, pracownik sceniczny zaś winien unikać wszelkich kontrowersji na tym tle.

38. Pracownicy sceniczni obowiązani są ściśle się stosować we wszystkim, co się odnosi do stroju, fryzury, zarostu, ucharakteryzowania i t. d., do zasadniczych wskazówek reżysera i w określonym przez tegoż czasie zawiadomić go, w jakich kostjumach (własnych) zamierzają grać daną rolę. Na żądanie reżysera artyści obowiązani są ogolić wąsy i brodę.

Role.

39. Artystom i artystkom nie wolno uchylać się od żadnych ról lub partji w zakresie ich zdolności i wymówionego z góry stanowiska (punkt I) bez podania ważnych i dostatecznych powodów.

40. Bez względu na umowę i wybór ról artyści i artystki winni przyjąć role choćby i najmniejsze dla dobra sztuki; mogą zaś odrzucić w takim tylko razie, jeżeli dyrekcja tendencyjnie stara się o obniżenie wartości artysty lub artystki, oraz za często zwraca się do nich z podobnymi rolami.

41. W razie nieporozumień na tym tle rozstrzyga sąd rozjemczy, złożony ze starszych artystów i artystek danego teatru: po jednym ze strony artysty i dyrekcji. (Reżyser w żadnym wypadku nie może do sądu należeć). Ci dwaj sędziowie obierają trzeciego — superarbitra — i sprawę nieodwołalnie decydują (§ 67).

42. Jeżeli artysta pomijany jest w obsadzie sztuk tendencyjnie, t. j. jeżeli w pomijaniu przebija chęć obniżenia jego wartości artystycznej, winien zawiadomić o tym zarząd miejscowej filji Związku lub męża zaufania, przedstawiwszy szereg dowodów i świadków.

43. Artyści i artystki początkujący i do małych ról obowiązani są także statystować i grać role nieme na żądanie reżysera za zwykłym wynagrodzeniem. Artyści i artystki dramatu za śpiew, tańce itp., artyści zaś i artystki opery lub operetki oraz członkowie chóru za udział w komedjach i dramatach mają prawo żądać zwiększonej lub dodatkowej honoracji, o ile zostanie to zastrzeżone w umowie (§ 68). Za śpiewy i tańce, wynikające z roli, artystom nie przysługuje prawo do specjalnego wynagrodzenia.

44. W sztuce, wypełniającej przedstawienie, artyści i artystki obowiązani są grać tylko jedną rolę lub partję. Jeżeli przedstawienie składa się z kilku sztuk — najwyżej dwie role. W teatrach wędrownych, jeżeli w personelu nie pozostają osoby nie zajęte, artyści i artystki obowiązani są grać na żądanie dyrekcji w jednej sztuce najwyżej dwie role. Artyści i artystki, angażowani do małych ról, w teatrach stałych jak i wędrownych, mają obowiązek grać w ciągu wieczora najwyżej trzy role.

45. Jedna rola może być rozdana do grania kilku osobom, porządek grania zależy od reżysera lub dyrekcji. Jeżeli artystki, dublujące rolę, obowiązane są do sprawiania sobie toalet, wtedy przysługują im wszystkim honoracje za każde przedstawienie danej sztuki bez względu na to, która z nich gra, nie więcej jednak jak za 5 przedstawień.

46. Artysta obowiązany jest dobrze umieć swoje role i nauczyć się powierzonej mu nowej roli w najkrótszym czasie, w szczególności winien jest nauczyć się w ciągu doby 2 arkusze (zwykłego pisma teatralnego) prozy, 1 arkusz wiersza, lub $^{1}/_{2}$ arkusza partji muzycznej. W tym też celu rozdział ról w nowej sztuce winien być dokonany przez dyrekcję lub reżyserję dostatecznie wcześnie, by artysta już na pierwszą próbę mógł rolę umieć (§ 69). Artysta nie ma prawa bez zgody reżysera robić w rolach zmiany, poprawki lub skreślenia.

47. Artysta ma prawo uchylić się od grania kilku nowych, dużych i odpowiedzialnych ról, lub partji w sztukach nowych. lub wznowieniach, z rzędu po sobie wystawianych.

48. Otrzymanych od dyrekcji, a będących jej własnością egzemplarzy, ról, scenarjuszów i t. p., nie wolno oddawać do przepisywania, ani nawet do czytania osobom postronnym.

49. Przy zmianie obsady, jeżeli jest w personelu artysta grywający w ostatnich czasach w danym teatrze rolę, powierzaną teraz komu innemu, dyrekcja, względnie reżyserja obowiązana jest zawiadomić artystę na kilka dni przed przedstawieniem o powierzeniu jego roli komu innemu, przyczym winna podać powód. We wszystkich wypadkach, z wyjątkiem, jeżeli rola została odebrana ze względów czysto artystycznej natury, artysta ma prawo i obowiązek do swojej roli wrócić.

50. Artysta ma prawo żądać dla roli większej i odpowiedzialnej, zastępczo objętej, trzech prób, każdej innego dnia. W nagłym wypadku może zgodzić się na mniejszą liczbę prób, lub grać bez próby, przyczym ma prawo żądać odpowiedniego zawiadomienia publiczności przed przedstawieniem i specjalnego wynagrodzenia. Artyście, zastępującemu kolegę w roli, przysługuje prawo trzykrotnego grania tej roli.

Próby, fotografowanie.

51. Pracownicy sceniczni obowiązani są do bezpłatnego współudziału w próbach, w dniach, w których grają najwyżej 1 raz. Próby wyznacza reżyser w porozumieniu z dyrekcją. Próby nie mogą odbywać się w niedziele, święta, wigilję Bożego Narodzenia, Wielki Piątek i Wielką Sobotę.

52. W zasadzie pracownik sceniczny obowiązany jest do współudziału dziennie w jednej próbie i jednym przedstawieniu, albo w dwóch próbach, lub w dwóch przedstawieniach. Próba ranna nie może zaczynać się wcześniej niż o godz. $9^{1}/_{2}$ rano, kończyć się zaś później jak na 4 godz. przed przedstawieniem lub przed próbą następną, a trwać wogóle dłużej niż 6 godzin. Próba wieczorna winna kończyć się najpóźniej o g. 12-tej w nocy. Jeżeli próba wyznaczona jest w godzinach południowych, to od g. 2 do $3^{1}/_{2}$ po poł. ma być urządzona przerwa.

53. Pracownicy sceniczni winni stawiać się na próbach punktualnie, ale mają prawo oczekiwać początku próby nie dłużej, jak pół godziny. Jeżeli próba w przeciągu tej pół godziny z winy zarządu teatru lub reżyserji nie rozpocznie się, mogą opuścić teatr bez podlegania karze. Reżyser i jego pomocnik winni stawiać się na próbę na kwadrans przed oznaczoną godziną (§ 70).

54. O rozpoczęciu próby i każdego aktu daje się znak za pomocą dzwonka i pracownicy sceniczni, biorący udział w danym akcie, winni za kulisami oczekiwać swego wyjścia. Próby nie wolno robić w wierzchniej odzieży (przy temperaturze +15° C.), w kapeluszach, z laskami, chyba, że tego wymaga akcja.

55. Pracownicy sceniczni winni na próbie zachowywać się poważnie, umieć swoje role i wykonywać je w przybliżeniu tak, jak na przedstawieniu, a na żądanie reżysera powtarzać pojedyńcze sceny lub akty. Markowanie może być dozwolone przez reżysera tylko w wyjątkowych razach artystom i artystkom, grającym tego dnia wielkie i odpowiedzialne role w przedstawieniach. (§ 75).

56. Z każdej nowej sztuki winna być urządzona próba czytana, na której wszyscy grający w niej obowiązani są być od początku do końca na całej sztuce bez względu na rodzaj i jakość roli.

57. O próbie pracownicy sceniczni winni być zawiadomieni przynajmniej w przeddzień.

58. Sztuki nie grane dłużej, jak 3 miesiące, powinny mieć bezwarunkowo próbę.

59. Fotografowanie zbiorowe może odbywać się tylko na próbie jeneralnej, która jednak nie może trwać dłużej, niż zwykle, lub też po przedstawieniu, w ostatnim wypadku za specjalną honoracją. Pracownicy sceniczni winni być uprzedzeni o fotografowaniu na 24 godziny wcześniej.

Przedstawienia.

60. Pracownicy sceniczni, biorący udział w sztuce w akcie pierwszym winni przyjść do teatru na 1 godzinę wcześniej, biorący zaś udział w aktach następnych na $^{1}/_{2}$ godziny przed rozpoczęciem przedstawienia. Na 10 minut przed rozpoczęciem aktu, w którym biorą udział, mają być zupełnie

gotowi i na dzwonek, zapowiadający rozpoczęcie sztuki czy aktu, stawić się za kulisami, gdzie oczekują swego wejścia. Reżyser winien przychodzić na godzinę przed rozpoczęciem sztuki (§ 71).

61. W czasie przedstawienia pracownicy sceniczni winni zachowywać pełny szacunek dla publiczności, nie rozglądać się po sali i wogóle nie robić żadnych odstępstw od wymagań wykonywanej roli. W dalszych przedstawieniach nie wolno zmieniać stroju, charakteryzacji, jak również tekstu bez porozumienia się z reżyserem. W czasie akcji nie wolno kłaniać się na oklaski, z wyjątkiem pierwszego wejścia na scenę benefisanta, jubilata lub gościa. Po skończeniu aktu na oklaski wychodzą wszyscy kończący akt, ale tylko według uznania, lub żądania reżysera (§ 72).

62. Przeszkadzanie współgrającym przez rozśmieszanie ich, odrywanie uwagi, czy to za pomocą słów, czy giestów na scenie lub z za kulis jest bezwarunkowo wzbronione (§ 72).

63. Pracownicy sceniczni, biorący udział w sztuce, po ukończeniu swej roli nie mają prawa zjawiać się wśród publiczności, niegrającym zaś w danym przedstawieniu dyrekcja jest obowiązana umożliwić poznanie sztuki, przez wskazanie dobrych, nie sprzedanych miejsc do zajęcia. Pracownik sceniczny ma prawo żądać od dyrekcji wolnych miejsc w teatrze dla swojej najbliższej rodziny, o ile takowe w chwili rozpoczęcia przedstawienia nie są sprzedane.

64. Artysta nie ma prawa uchylać się od udziału w przedstawieniu w ostatniej chwili, choćby wynikły pomiędzy nim a dyrekcją nieporozumienia (§ 71).

65. Repertuar układa dyrekcja z reżyserem, przyczym projektowany repertuar tygodniowy winien być w swoim czasie podany do wiadomości wszystkich.

66. W jednym dniu mogą być urządzone najwyżej dwa przedstawienia.

Kary, wkładki.

67. Jeżeli artysta lub artystka mimo wyroku sądu rozjemczego rolę odrzuci, podlega karze: za 1 razem w wysokości tygodniowej gaży, za 2 razem 2-tygodniowej, za 3 razem miesięcznej, lub też dyrekcja ma prawo uznać umowę za zerwaną przez pracownika scenicznego (§ 41).

68. Artyści i artystki początkujący i do małych ról za odmowę statystowania płacą karę za 1 razem w wysokości 3-dniowej gaży, za 2 razem tygodniowej, za 3 razem 2-tygodniowej. Przy powtarzaniu się dalszym dyrekcja ma prawo uważać mowę za zerwaną przez pracownika scenicznego (§ 43).

69. Za wyraźne nieumienie roli winni podlegają karze w wysokości za 1 razem 2-dniowej gaży, za 2 razem tygodniowej. Za samowolne zmiany w roli kara dochodzi do wysokości tygodniowej gaży (§ 46).

70. Jeżeli pracownik sceniczny spóźni się na próbę bez dostatecznego usprawiedliwienia, podlega karze najwyżej w wysokości połowy dziennej gaży za spóźnienie do $^{1}/_{2}$ godziny, dziennej gaży za spóźnienie do 1 godziny. Spóźniający się więcej niż godzinę, uważany jest za opuszczającego próbę i płaci karę w wysokości dwudniowej gaży. Podobnież zejście z próby i następnie spóźnienie się popowrocie na swoje wyjście w sztuce uważane jest za opuszczenie próby. Jeżeli spóźnianie się nosi cechę niedbałości i złośliwości, a powtarza się często, dyrekcja ma prawo uważać umowę za zerwaną przez pracownika scenicznego (§ 53).

71. Za spóźnienie się bez uzasadnionych przyczyn na przedstawienie lub też na wyjście na scenę pracownicy sceniczni podlegają karze w wysokości do tygodniowej gaży. Jeżeli zaś pracownik sceniczny spóźni się bez powodu o tyle, że jego rolę obejmie kto inny, a więc spóźnienie stanie się równoznacznym z nieprzybyciem, opuści teatr nie skończywszy swych obowiązków, lub też odmówi udziału w przedstawieniu w ostatniej chwili — winny płaci karę w wysokości aż do miesięcznej gaży, przyczym przy powtórzeniu się podobnego faktu, dyrekcja ma prawo uważać umowę za zerwaną przez pracownika scenicznego (§ 60 i 64).

72. Za niestosowne zachowanie się na scenie, przeszkadzanie współgrającym i t. p. winni podlegają karze do wysokości tygodniowej gaży (§ 61 i 62).

73. Za samowolny wyjazd z miasta, lub też za zbyt późne zawiadomienie o chorobie kara wypada stosownie do tego, co było następstwem: niestawienie się na próbie, czy też na przedstawieniu.

74. Za czynny udział bez pozwolenia dyrekcji w obcych publicznych widowiskach lub koncertach winni podlegają karze w wysokości 2-tygodniowej gaży, przy powtórzeniu się — miesięcznej, lub też dyrekcji przysługuje prawo uznać umowę za zerwaną przez pracownika scenicznego. Wyjątek stanowi wypadek przewidziany w § 29.

75. Za zakłócenie spokoju, porządku i przyzwoitości, czy to w czasie próby, czy przedstawienia, za wykroczenie przeciw innym, prócz przewidzianych w §§ 67—74 przepisom, za niewykonywanie słusznych żądań dyrekcji i reżyserji w zakresie regulaminu — winni podlegają karze do wysokości 2-tygodniowej gaży.

76. Pracownik zgadza się na potrącanie z gaży wszelkich kar porządkowych, których wyznaczenie przysługuje dyrekcji. Odmowa zapłacenia kary równa się zerwaniu umowy. Zresztą pracownik sceniczny ma prawo w razie niesłusznego ukarania odwołać się do zarządu miejscowej filji Związku lub męża zaufania.

77. Wszystkie kary, ściągane z pracowników scenicznych, idą na rzecz Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich i dyrekcja ma obowiązek po upływie każdego miesiąca przesyłać zebrane i zapisane do wydanych w tym celu przez Zarząd kwitarjuszów lub list kary do Zarządu Głównego Związku, czy to bezpośrednio, czy też za pośrednictwem pełnomocnika Związku.

78. W jednym tylko wypadku kara idzie na rzecz dyrekcji: gdy dyrekcja z winy pracownika scenicznego narażona była na straty materjalne, np. przez zapłacenie zwiększonej honoracji zastępcy lub zerwanie przedstawienia, ewentualna przewyżka jednak ma być wpisana na listę kar dla Związku.

79. Dyrekcja obowiązana jest potrącać z gaży pracowników scenicznych wkładki i należności do Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich, według przysyłanego wykazu, oraz przesyłać zebraną kwotę raz na miesiąc do Zarządu Głównego lub też wypłacać pełnomocnikowi tegoż, pracownicy sceniczni zaś, o ile należą do Związku, zgadzają się na powyższe strącenia.

Rozwiązanie i zerwanie umowy.

80. Jeżeli po upływie 3/4 ogólnego czasu umownego, umowa nie zostanie wypowiedzianą pisemnie przez żadną ze stron, uważa się ją w całej osnowie za milcząco przedłużoną na następny taki sam okres czasu.

81. Umowa może utracić swoją moc przed czasem:

A) przez rozwiązanie bez odpowiedzialności stron według punktu X. umowy w wypadkach następujących:
  1) za dobrowolną wzajemną zgodą;
  2) w razie śmierci jednej ze stron;
  3) jeżeli artysta udowodni świadectwem lekarskim, potwierdzonym przez lekarza teatralnego, że bez narażenia życia lub zdrowia pracy scenicznej poświęcać się wogóle nie może;
  4) wreszcie w wypadkach przewidzianych §§ 4, 19, 32, 82.

B) przez zerwanie z odpowiedzialnością strony zrywającej umowę według punktu X. w wypadkach następujących:
  1) w razie bezprawnego zaprzestania pełnienia obowiązków przez pracownika scenicznego;
  2) w wypadkach przewidzianych §§ 27, 67, 68, 70, 71, 74, 76, 83.

82. W razie zamknięcia teatru wskutek pożaru, wojny, epidemji, żałoby, rewolucji lokalnej, zakazu władz, dłużej niż na 5 dni, obowiązek dyrekcji do płacenia gaży i honoracji ustaje aż do końca niemożności grania. Z chwilą przerwania wypłaty gaży pracownikowi scenicznemu przysługuje prawo rozwiązania umowy za 8-mio dniowym wypowiedzeniem, co jednak odpada, jeżeli dyrekcja w przeciągu 24 godzin po otrzymaniu wypowiedzenia zobowiąże się płacić pracownikowi scenicznemu pełną gażę po upływie owych 8 dni, choćby jeszcze nie nastąpiła możność grania.

83. W razie zerwania przez dyrekcję umów z powodu rozwiązania przedsiębiorstwa, pracownicy sceniczni na gażach do 120 koron (120 marek, 60 rubli) miesięcznie, mają prawo nie tylko do kary konwencjonalnej, ale i do gaży aż do końca czasu umownego.

84. Wszelkie nieporozumienia, wynikające pomiędzy stronami na tle umowy i regulaminu czy to o niedopełnienie punktów umowy, czy o błędną interpretację przepisów itd., mają być przedewszystkim oddane przed Sąd polubowny lokalny, który złoży się z trzech arbitrów, wybranych po jednym ze strony Związku, dyrekcji i artysty. Arbitrzy ze strony Związku i dyrekcji winni być wybrani na początku każdego sezonu, zaś ze strony artysty powoływany do każdego wypadku oddzielnie. Ci trzej arbitrzy wybierają z pośród siebie superarbitra. W razie niepoddania się jednej ze stron wyrokowi Sądu polubownego lokalnego, spór ma być wytoczony przed właściwym sądem cywilnym.

Podpisy:

GŁOSY DYREKTORÓW O KONTRAKCIE WZOROWYM.

Dyr. Heller pisze: „W odpowiedzi na pismo z dnia 8 kwietnia b. r. mam zaszczyt donieść, że na podstawie zawartego z Gminą miasta Lwowa kontraktu jestem obowiązany przedstawić kontrakt wzorowy do zatwierdzenia komisji teatralnej. Projekt kontraktu wręczyłem komisji teatralnej, która tak projekt wzorowego kontraktu Szanownego Związku, jak i mój wzięła pod rozwagę i niezawodnie zatwierdzi w takiej osnowie, któraby broniła instytucji od upadku, umożliwiła egzystencję pracownikom, a dzierżawcy prowadzenie instytucji. — Łączę wyrazy prawdziwego poważania. L. Heller“.

Dyr. Mielewski: „Odsyłam projekt kontraktu, który uważam, za zupełnie dobry“.

Dyr. Szczurkiewiczowie: „Po szczegółowym przeczytaniu projektu „kontraktu wzorowego“ odsyłam egzemplarz łaskawie mi udzielony z pewnymi poprawkami, prosząc o uwzględnienie tychże ze względu na specjalne warunki, w jakich się znajduje Teatr polski w Poznaniu.

Przy tej sposobności, czuję się w obowiązku zawiadomić Szanowny Zarząd, że umowy z artystami, angażującymi się na sezon przyszły do teatru poznańskiego, robimy tymczasowe— już z zastrzeżeniem, że obie strony zobowiązywać będą warunki podane w „kontrakcie wzorowym“.

Ufając, że obustronne unormowanie stosunków, wpłynie najkorzystniej, nie tylko na dźwignięcie stanu aktorskiego, ale i na podniesienie poziomu Sztuki dramatycznej, ślemy życzenia najpiękniejszego rozwoju Związkowi w Jego dążeniach.

N. i Bol. Szczurkiewiczowie“.

Dyr. Schifman: „Ludzie honoru i dobrej woli nie obawiają się najostrzejszych choćby praw i rygorów, na celu mających wspólne dobro. „Kontrakt wzorowy“ stanowi zasadniczą reformę stosunku dyrektora do artystów — reformę pożądaną i wysoce kulturalną. Prawdopodobnie niektóre innowacje okażą się uciążliwymi w zastosowaniu — szczególnie dla dyrektorów, lecz są to szczegóły, po czasie próby, łatwe do ewentualnej zmiany. Osobiście jednak nie mam obaw.

Jestem też pewien, że większość dyrektorów kontrakt zaakceptuje. Obawiam się tylko — i to byłoby najsmutniejsze, gdyby obawy moje okazały się słusznymi — żeby artyści nie chcieli korzystać tylko z praw, które dyrektorom ciążą — a sami usuwali się od obowiązków, tworzących równowagę. To byłoby dla idei kontraktu większym ciosem, niż fakt, że któryś z dyrektorów nie będzie chciał kontraktu przyjąć. Mam jednak nadzieję, że obie strony rozumieć i pragnąć będą, by „kontrakt wzorowy“ stał się jedną z podwalin rozwoju teatru polskiego. — Z wysokim poważaniem Dr. Arnold Schifman“.

Dyr. Rygier: „Dziękując najuprzejmiej za wysoki zaszczyt okazany mi przez Świetny Zarząd Związku Artystów i Artystek, przesłaniem niesłychanie ważnego i wszechstronnie opracowanego projektu do „wzorowego kontraktu“, w celu rozpatrzenia i poczynienia subjektywnych uwag — załączam z powrotem łaskawie nadesłany elaborat (z małoważnymi adnotacjami) i śmiem wyrazić skromne zdanie, że ten „kontrakt“ jest najdoskonalszym, niemal idealnym, jakiego nigdy w ciągu długoletniej mojej pracy scenicznej nie widziałem ani w naszych teatrach, ani też w zagranicznych.

Jest on głęboko obmyślany i zredagowany pod względem jurydycznym, humanitarnym i artystycznym tak w kierunku praw i obowiązków moralnych, jako też materjalnych — dla obu stron: pracodawcy i pracobiorców — sprawiedliwie, wyczerpująco, znakomicie!

Niezawodnie taki „wzorowy kontrakt“ zapobiegnie i położy kres wszelkiej nielegalnej i nieetycznej samowoli tak dyrekcji, jakoteż artystów, częstokroć dotychczas objawiającej się na naszych scenach — właśnie wskutek braku „prawnego węzła“, który, łącząc obiedwie współpracujące siły, nie ogranicza swobody ruchów i nie daje brutalnej przemocy jednej stronie nad drugą.

Tego rodzaju „łącznik“ wynikający z rozumnego i sprawiedliwego poczucia prawa i godności artysty-człowieka — wytworzy z pewnością pożądaną i zgodną harmonję duchową i artystyczną między dyrekcją i pracownikami scenicznymi — co w konsekwencji działania zrodzi doskonalszy owoc sztuki aktorskiej i przyśpieszy szybki rozwój naszych instytucji teatralnych ku ideałom prawdy i piękna!

A gdyby jeszcze zdołano wspólnymi siłami wyplenić z czasem z naszych scen liche miernoty komedjanckie, okrywające się płaszczem pychy lub megalomanji i zawsze wprowadzające dysharmonję w stosunkach teatralnych — bez względu na doskonałość umów i kontraktów — to zawitałaby i u nas złota era wspólnej zgodnej pracy i prawdziwego odrodzenia dostojnego kunsztu aktorskiego w Polsce!

Bądźcobądź ta zbiorowa usilna dążność „Związku Artystów“ jest zapowiedzią lepszej wspólnej doli artystycznej i materjalnej na wszystkich scenach polskich a ja — jako gorący szermierz prawości i wierny polskim deskom pracownik — z głębi serca życzę Wam, Szanowni i dzielni Artyści Krakowskiej świątyni sztuki, aby Wasze pragnienia tej lepszej doli jutro już przyoblekły się w złotą szatę rzeczywistości! Evviva l'arte! — Wasz sługa i kolega Edmund Rygier“.

ODRZUCONE POPRAWKI.

Nie wszystkie uwagi i poprawki, nadesłane ze strony dyrektorów, a także i ze strony aktorów mogły być przez komisję uwzględnione, mimo że, co należy z uznaniem podnieść, wszyscy zachowali miarę przy stawianiu swoich wniosków i nie rozsadzali konstrukcji „kontraktu“ nadmiernymi żądaniami. Jakież więc poprawki odrzucono?

Punkt IV Umowy wywołał uwagę, że zaliczka bezprocentowa nosi jakby cechę wyzysku i że wskazany byłby jakiś %. Komisja poprawkę tę odrzuciła, nadaje bowiem zaliczce charakter zapomogi dla „nowoangażujących się“ celem uregulowania przez nich ich spraw, związanych ze zmianą engagement. W innych zawodach, w urzędach, zazwyczaj wypłacana bywa na te cele pewna nie podlegająca zwrotowi suma, aktor zaś chce mieć prawo tylko do bezprocentowej pożyczki, tymbardziej, że aktorzy pobierają gaże z dołu, nie z góry.

Punkt VII wprowadza maximum występów, ale regulamin nie obowiązuje do wypełniania tej pozycji (inaczej z minimum), dodanej w tym celu, by aktorzy ze słabym zdrowiem, lub też obawiający się przepracowania mogli zastrzedz sobie jakiś odpoczynek w ciągu danego okresu czasu.

We wstępie do Regulaminu pod nazwę pracownika scenicznego, nie włączono personelu technicznego, krawców, fryzjerów i t. d., ponieważ nie mogą oni należeć do Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich.

Uwaga do § 2 Regulaminu, że w razie wykazania w podanym repertuarze ról nie granych, umowa ma być zerwana — nie ma dostatecznego uzasadnienia. Podany repertuar służy tylko do bliższego okre-

ślenia zakresu zdolności danego aktora i nie wiąże dyrekcji obowiązkiem obsadzania aktora w podadanych rolach. A z drugiej strony bardzo często rola nie grana jeszcze może być głębiej opracowana, niż grana.

W § 3 termin 3 dni jest wystarczającym i dla miejscowych i zamiejscowych pertraktacji, a dla dobra obu stron nie jest wskazane przedłużanie terminu i odwlekanie ostatecznego załatwienia sprawy. Przy porozumiewaniu się listownym trzy dni liczy się od otrzymania umowy pocztą — do wysłania jej tąż samą drogą.

§ 4 określa czas próbny — na 1 miesiąc, dając następnie 8-miodniowe wypowiedzenie. Nie leży w interesie aktora przedłużenie tych terminów, narażałoby go to bowiem na dłuższe „hotelowe“ życie, a i dla dyrekcji dogodniej jest już na samym początku sezonu wypróbować nową siłę.

§ 7 podyktowany jest gorzkimi doświadczeniami i tyczy się przedewszystkim właśnie prowincji, gdzie zaległości w gażach rosną z nieproporcjonalną szybkością, popychając pracowników do zadłużania się na rachunek owych nigdy nieodbieralnych zaległości, a więc właśnie dla prowincji nie można robić żadnych ulg.

§ 12 wprowadza potrójną honorację za dwukrotne granie w jednym dniu. Prawda, że pociągnie to za sobą zwiększenie kosztów przedstawień popołudniowych, ale trzeba pamiętać, że dwukrotne przedstawienia, wyczerpują bardzo aktora i w dodatku odbierają mu jedyne zazwyczaj, wolne od próby, godziny w dniu, w którym wszyscy inni ludzie korzystają z wypoczynku — w święto. A z drugiej strony godną jest rzeczą, by i dyrekcja składała swoją daninę, urządzając popołudniowe świąteczne przedstawienia w celach „kulturalnych“.

§ 17 wkłada na dyrekcję obowiązek dawania artystom także i peruk, a to na tej zasadzie, że peruka również stanowi część kostjumu, który artysta otrzymuje od dyrekcji. W zasadzie zresztą cały strój sceniczny winna dawać dyrekcja.

W § 23 zaznaczono, że przy przejeździe teatru stałego do innego miasta, pracownicy mają prawo do djet dziennych prócz gaży. Wyjazd artysty do innego miasta połączony jest zawsze ze zwiększonymi kosztami, choćby ze względu na to, że pozostawia dom, często rodzinę, nierzadko odrywa się od innych prac po za zawodem, a następnie w nowym mieście, gdzie przyjeżdża na czas krótki, musi z natury rzeczy urządzić swe życie inaczej, kosztowniej, niż na miejscu stałego pobytu.

Odrzucono poprawkę do § 29 o zezwoleniu artystom na branie udziału bez zgody dyrekcji w produkcjach do kinematografów i gramofonów na tej zasadzie, że zezwolenie to mogłoby prowadzić niekiedy do nadużyć, a artysta, goniąc za doraźnym zyskiem, mógłby narażać na szwank dobrą sławę i swoją i teatru, zwłaszcza, że budzi się dziś potężny ruch przeciw kinematograficznym dramatom.

§ 35 przeprowadza zasadę, że reżyser nie powinien grać w wystawianych przez siebie sztukach, a to dlatego, ponieważ ma wtedy uwagę rozerwaną na rolę i na reżyserję, a z drugiej strony przy reżyserowaniu wysuwa na plan pierwszy właśnie swoją rolę, często ze szkodą całości. Reżyser powinien zawsze być tylko widzem.

§ 39 wydaje się elastycznym, ale jeszcze bardziej elastyczne były kontrakty dotychczasowe, które decydowały, że „dyrekcji przysługuje prawo używać artysty wedle swobodnego uznania do wszelkich scenicznych występów“. Dopiero praktyka może wskazać, czy i o ile § ten jest za ogólnikowym.

§ 53 żąda przerwy na obiad od 2 do $3^1/_2$ po poł., jeżeli próba wyznaczona jest w godzinach popołudniowych. Żądanie — uprawnione, skoro się wejrzy w praktykę niektórych teatrów, gdzie próby z powodu warunków miejscowych stale są wyznaczane w godzinach południowych, np. od godz. $11^1/_2$ i trwają do 5-tej po poł., pozbawiając pracowników możności zjedzenia świeżego obiadu i w odpowiedniej porze.

§ 63 daje prawo pracownikowi scenicznemu żądać od dyrekcji wolnych miejsc dla najbliższej rodziny, jeżeli takowe w chwili przedstawienia nie są sprzedane. Jak często i o ile miejsc w tym wypadku pracownik będzie prosił, jest rzeczą dla dyrekcji obojętną, gdyż zajęte zostaną tylko wolne miejsca.

Żądanie, wysunięte przy § 77, aby 50% kar szło na rzecz dyrekcji nie ma należytego uzasadnienia, dyrekcja bowiem nie ponosi materjalnych strat z powodu różnych. podlegających karze, przekroczeń regulaminu przez pracowników, a przeto nie może mieć praw do wpływów z tego źródła, Związek zaś obracać będzie wpływające stąd sumy na cele ogólnej użyteczności, w pierwszym rzędzie na stworzenie Domu Aktorskiego. Zresztą § 78 przewiduje wypadki, w których dyrekcja zostaje narażona na straty materjalne i ma prawo do zatrzymania części kary.

I oto wszystkie odrzucone poprawki.

PUNKTY PRZEJŚCIOWE KONTRAKTU.

Zatwierdzony „kontrakt wzorowy“ nie jest ostatecznym wyrazem życzeń, pragnień i potrzeb stanu aktorskiego, a tylko pogodzeniem ich z praktyką obecną, tylko przejściowym etapem do prawdziwego „kontraktu wzorowego“. To też komisja już przy opracowywaniu projektu stała ściśle na gruncie kontraktów dyrektorskich, a po otrzymaniu poprawek szła jaknajdalej przy robieniu ustępstw, pamiętając, że do wyników prawdziwie pożytecznych doprowadzi nie zaciekła walka, a umiejętne i zgodne współżycie z sobą na gruncie unormowanych stosunków. To, co było i jest, opiera się o długą tradycję i niekiedy nie ma zupełnie korzeni w życiu współczesnym, są martwe formy, krępujące rozwój nowego życia.

Ale te formy zrosły się z praktyką i usunąć ich jednym zamachem nie można. Świadomość tego stanu rzeczy skłoniła komisję do przyjęcia półśrodków, które zwolna przygotują grunt do zmian radykalniejszych, zmian dyktowanych przez ducha czasu.

System honoracji dał się wielu we znaki, wytworzył w pewnych razach niezdrową atmosferę dobijania się o role ze strony artysty lub usuwania od ról ze strony dyrekcji ze względów czysto materjalnych, ale radykalne zerwanie z tym systemem spotkałoby się z opozycją jak z jednej tak i z drugiej strony. Nim Związek wypowie walkę „honoracjom“, kontrakt wprowadza minimum honoracji, a więc mamy gażę stale zwiększoną o pewną kwotę, podlegającą nieznacznym wahaniom wzwyż. To zwolna przyzwyczai do zaniedbania podziału dochodów na stałą „gażę“ i chwiejne „honoracje“.

Największą pozycją w wydatkach aktorki — są sprawiane przez nią stroje sceniczne. Ale niedość, że obciąża to budżet, z drugiej strony zwyczaj sprawiania strojów przez aktorkę wytwarza nowe pole do współzawodnictwa, zależnego od czysto przypadkowych okoliczności i pozbawionego cech artyzmu. Sprawa ta domaga się radykalnego rozwiązania przez włożenie na dyrekcję obowiązku sprawiania wszelkich strojów scenicznych, bo tylko w ten sposób usunie się z za kulis szkodliwe i prowadzące do nadużyć widmo „strojenia się“. Kontrakt na razie wkłada na

dyrekcje obowiązek dawania tylko kostjumów historycznych i fantastycznych, mimo, że właśnie stroje współczesne kosztują najwięcej i rozbudzają owo pragnienie przyćmienia swoją suknią innych, choćby niekiedy ze szkodą sztuki. Ta połowiczna reforma, osłabiona jeszcze przez pozostawienie wyboru między obowiązkiem dawania sukien, a zapewnieniem pewnej sumy na pokrycie kosztów sprawiania sukien — ma za zadanie również przygotowywać grunt do reformy zasadniczej, która po pewnym czasie przyjść musi, bo tego domaga się dobro teatru.

I obok tych — kontrakt wprowadza szereg drobnych postanowień przejściowych, — jak n. p. za udział w dwóch przedstawieniach w jednym dniu przyznaje potrójną honorację na razie tylko za role wielkie lub nużące i t. p. — które w miarę dojrzewania stosunków do reform zasadniczych będą ustępowały miejsca przepisom coraz bardziej racjonalnym.

Jest to praca na dalszą przyszłość, a praktyka i czas wskażą najlepszą drogę i sposoby rozwiązania wielu trudnych i zawikłanych kwestji.

REWIZJA KONTRAKTU.

Czy „kontrakt wzorowy“ nie ma braków?

Bezwątpienia ma. Jest to, bądźcobądź, konstrukcja nie ułożona przez życie, a tylko oparta o obserwację tego życia i wśród dyskusji i ścierania się różnych zdań powstała. I być może, a nawet tak będzie na pewno, że przy zetknięciu się z wartkim prądem życia niektóre szranki okażą się za ciasne, przeszkody za nizkie i dopiero praktyka zacznie dyktować poprawki. Tak było i z rosyjskim kontraktem normalnym. Po upływie roku praktyka wniosła swoje spostrzeżenia w pierwotny wzór, poczyniono poprawki i kontrakt rosyjski w tej poprawionej formie przetrwał dziewięć lat. Dziś znowu życie, które poszło naprzód, domaga się głosu i dlatego zarządzono rewizję kontraktu.

To samo powtórzyć się musi i z naszym kontraktem. Rok pierwszy działania kontraktu odsłoni niezawodnie jego słabe strony i dlatego już dziś ogłaszając po raz pierwszy tekst obowiązującego kontraktu przewidywać trzeba, że za rok okaże się potrzebną rewizja. To też komisja, składając swoje prace Zarządowi, wyraziła życzenie, by za rok została zwołana **komisja dla rewizji kontraktu wzorowego**, którąby uwzględniła to wszystko, co przyniesie praktyka i głosy interesujących się sprawą kontraktu.

W tym też celu wzywamy wszystkich, którym przeczytany kontrakt nasunie jakiekolwiek uwagi lub wątpliwości, aby zechcieli podzielić się swymi myślami z ogółem czytelników na szpaltach naszego pisma, **które otwieramy dla wszelkich głosów i uwag w sprawie „kontraktu wzorowego“**. A zebrany tą drogą materjał będzie miał przy rewizji kontraktu wielkie znaczenie. Jednocześnie wszelkie niejasności kontraktu na zapytania będziemy szczegółowo komentowali.

Weźmy się wszyscy do pracy!

OD REDAKCJI.

Numer następny — 5-y — wyjdzie wyjątkowo 3-go czerwca.

W Warszawie została utworzona filja redakcji i administracji „Świata Teatralnego“. Adres: Warszawa, Wielka 33, W. Kopczewski, dokąd można zwracać się we wszelkich sprawach redakcyjnych i administracyjnych.

Adres redakcji i administracji w Krakowie z dniem 1 czerwca zostanie zmieniony. Wszelkie listy po dniu 1 czerwca adresować należy na ręce Marjana Jednowskiego, Garbarska 10.

Z powodu braku miejsca część materjału do stałych działów pisma zmuszeni jesteśmy odłożyć do numeru następnego.

ZRYWANIE UMÓW.

Powołując do życia „Związek Artystów i Artystek Teatrów Polskich“ organizatorzy pisali w odezwie: „Czas zabrać się do gruntownej sanacji niezdrowych w naszym świecie stosunków“. I oto teraz nadeszła chwila, gdy Związek ma możność i powinien silną ręką zacząć wyrywać kąkol z pośród swoich szeregów.

Praca Związku nad „kontraktem wzorowym“ podjęta tak wcześnie, bo w początkach istnienia instytucji, gdy każdy nowy czyn, a choćby myśl, wywołuje złowrogie krakanie kruków-niedowiarków, upatrujących wszędzie zgubę, spotkała jednak uznanie i przyjęcie lepsze, niż tego spodziewać się można było. Dziś bez walki kilka dyrekcji przyjęło kontrakt, inne może pójdą w ślady pierwszych, a jeśli nie, to odsłonią swoje prawdziwe oblicze i wskażą jednocześnie drogę, którą trzeba iść, by zdobywać należne sobie prawa.

Ale nie dla walki powstał Związek. „Nie jest zadaniem Związku walka z dyrektorami i przedsiębiorcami. Związek ma zadanie ułatwić wspólne pożycie artystów z przedsiębiorcami i chronić tak jednych jak i drugich przed nadużyciami i wyzyskiem“ — głosiła pierwsza odezwa Komitetu Organizacyjnego i z wytkniętej drogi Związek nie zszedł i nie zejdzie. Związek wypowiada walkę nie ludziom, lecz nadużyciom i w tej walce nie cofnie się przed niczym.

I teraz, wprowadzając w życie „kontrakt wzorowy“, Związek zapowiada bezwzględną walkę tym wszystkim, którzy nie potrafią uszanować swych zobowiązań, a własną niesumiennością przynoszą szkodę całemu ogółowi aktorskiemu. A więc przedewszystkim sprawa zrywania umów.

Związek opracował „kontrakt wzorowy“ w tym celu, by artystę uchronić przed niebezpieczeństwem jednostronnych umów dotychczasowych, przy których artysta zdany był na dobrą lub złą wolę przedsiębiorcy. Nowy zaś kontrakt gwarantuje artyście pewne minimum praw, daje możność obrony przy objawiającej się w jakikolwiek sposób niesympatji dyrekcji, a tym samym usuwa jeden z najczęstszych, a prawnie nieuchwytny motyw niezadowolenia „z powodów artystycznych“. A skoro tak jest, siła i znaczenie kontraktu musi się wzmocnić i **raz zawarta umowa na podstawie kontraktu wzorowego Związku musi być dotrzymana.** Na tym stanowisku stanie Związek, mimo, że w kotrakcie przewiduje karę konwencjonalną, ta bowiem nie okupuje **złamania słowa**, a tylko wynagradza ewentualne straty stronie poszkodowanej.

Związek celowo zmierza do podniesienia etycznego i artystycznego poziomu aktorstwa polskiego

i dlatego, regulując stosunki prawne z przedsiębiorcami, jednocześnie gwarantować musi, że członkowie jego odpowiedzą godnie pokładanemu w nich zaufaniu. Dlatego też zapowiadamy, że lekceważenie obowiązków spotka się zawsze z naganą, a zerwanie umowy z napiętnowaniem.

O zawarciu każdej umowy, zarówno dyrekcja, jak artysta, winni zawiadomić Związek i od tej chwili Związek strzedz będzie ścisłego dopełnienia zobowiązań tak przez jedną, jak i przez drugą stronę. Jeżeli którakolwiek ze stron zobowiązań nie dotrzyma, Związek wystąpi z interwencją. **Każde zerwanie umowy ogłoszone zostanie w organie Związku**, a jeśli będzie w tym wyraźna zła wola, **nazwisko zrywającego zostanie wciągnięte na czarną listę.**

OSCAR BIE. 2)

ILUZJA I STYL NA SCENIE.

(Dalszy ciąg).

Jeżeli możemy patrzeć na scenę jako na fantasmagorję, wprowadzamy stylowość, jeśli zaś nie, rozwijamy jaknajbardziej iluzję. Poglądy na tę sprawę, rzecz prosta, różnią się znacznie. Meiningeńczycy, naprzykład, scenizowali realistycznie sztuki, grywane dawniej idealistycznie i stylowo. Ogół był porwany, widząc zerwanie ze schematycznością i z tradycyjną rutyną, mówił, że Meiningeńczycy stwarzają życie. Dziś — odwrotnie. Zjawia się dążność do scenizowania stylowo sztuk, uznawanych dawniej za realistyczne i odkrywa się przy tym nagle wieczność form i monumentalność symbolu, o czym dawniej nie można było nawet mieć wyobrażenia. Rozwiązanie skłania się to w jedną, to w drugą stronę.

Cała walka o stylowość lub iluzję jest właściwie tylko walką temperamentów na polu, gdzie obaj przeciwnicy stają w jednakowych warunkach.

Akcję teatralną odgrywają ludzie, którzy w danym momencie stają się nawkroś innymi. Przed nami powstają fantasmagorje miast i krajów w związku z dziwną rzeczywistością tła muzycznego. Osoby rozmawiają, ale inaczej niż w życiu. Śpiewają i zarazem działają; śpiewają jednocześnie, a pojedyńcze rozmaite melodje łączą się w jedną ogólną harmonję. Widzowie siedzą przed tym wszystkim i przeżywają kawał życia; ale mimo to stoją poza tym wszystkim i krytykują; a jeśli się im coś podoba: to czy życie czy sztuka tych, którzy pokazali w swojej interpretacji kawał życia. A kiedy kurtyna spadnie, czujemy się w zamkniętej przestrzeni i w zupełnie innym środowisku; gdy bowiem kurtyna zsunie się, wiemy doskonale, że jesteśmy oddzieleni od tego, co się dzieje na scenie i co w ten wieczór stanowi główny punkt, koło którego koncentruje się całe nasze zainteresowanie. Ile śmiesznych i powikłanych uczuć zlewa się tu w jedno? Czyż podobna gałąź sztuki może pójść na służbę jednego określonego sposobn patrzenia? Czyż przetrwałaby tysiąc lat, gdyby nie miała zdolności zmieniać się według zmiany potrzeb widzów? Wszystko to są problemy nie tylko artysty, ale i samego życia. A często robimy doświadczenia i wprowadzamy w czyn rzeczy szkodliwe: ciężkie są dla scenicznej sztuki dotknięcia niepowołanych rąk, ale wszystko przejdzie, a zostanie pouczające doświadczenie.

U nas w Berlinie są pod ręką wszystkie warunki do rozwijania tych zagadnień w najszerszych rozmiarach. Są dyrektorzy teatralni, nieszczędzący swych sił. Ci, którzy nie patrzą w głąb rzeczy, bredzą o wystawach i dekoracjach i zwracają się do każdego, kogo napotkają, pytając o jego pogląd na nowy wodewil lub balet, ale między nimi są też tacy, którzy z największą powagą i rozwagą pracują nad rozwiązaniem najbardziej złożonego zadania, które musi być rozwiązane w naszych czasach. Obecnie, gdy scena porwana jest ruchem dekoracyjnym i gdy wykazuje taki zbytek przy przeprowadzaniu wszystkich spornych poglądów na stylowość i iluzję — i w ogólnych kwestjach wystawy i w szczegółach rekwizytów i utensylji i w stosunku aktorów do otaczającej ich wystawy — musimy cenić tych ludzi, którzy pracują wszystkimi tymi środkami, dostępnymi sztuce, i to z prawdziwą świadomością. Max Reinhardt wsławił się w tej dziedzinie. Nigdy nie zapomnę, jak nas porywały jego pierwsze inscenizacje, jak widzieliśmy w nich to, o czym niekiedy marzyliśmy. Nagle, gienjalnym odruchem stworzony został związek współczesnej sztuki, współczesnej scenicznej literatury nie w znaczeniu równoczesnej obecności wszystkich sztuk, lecz w znaczeniu ich wewnętrznego pokrewieństwa co do sposobu wyrażania. Sceniczne obrazy przechodziły na scenę jakby z płócien współczesnych artystów. Kostjumy grających osób były istotnie z nimi zgodne. Giestami i zespołem tak jasno była wyrażona istota sztuki, jak nie widzieliśmy tego u dawniejszych reżyserów, liczących się jedynie z rzeczami powierzchownymi. Przytym w dramacie przedewszystkim unaoczniony był moment, przez który dramat zlewał się w jedyną strojną i harmonijną całość; wzajemne współdziałanie aktorów wydobywało rytm, ukryty w tajnikach artystycznego tworzenia. Oryginalność artysty, z którego rąk wychodziły szkice dekoracji, odbijające w sobie, jak obrazy nowoczesnego malarza, wewnętrzne przeżycia twórcy, była zawsze szanowana.

Max Reinhardt inscenizował potym wiele sztuk z wszelkich kierunków literackich, i każda z nich wznosiła swoją grzywnę do ogólnej skarbnicy rozwiązania złożonego problemu, a nawet i wtedy, gdy inscenizacja wywoływała wątpliwości, sprawa szła naprzód. Na wypełnienie swego zadania poświęcił tyle usiłowań, jak nikt inny; okrążył się artystami, jak nikt z poprzednich dyrektorów teatralnych; pilnie śledził polemikę w danej kwestji, a później, niezależnie od bogactwa swych obserwacji i staranności studjów, w każdym poszczególnym wypadku miał i przeprowadzał swoją ideę z jakąś zupełnie bezpośrednią gienjalnością; to będzie zapisane w rocznikach teatralnych jako wielka zasługa.

To, co Reinhardt przedsięwziął w dziedzinie dramatu, uskutecznił Gregor w dziedzinie opery w Operze Komicznej. Zadanie miał łatwiejsze, a to z dwóch powodów: z jednej strony opera wogóle do tej chwili nie miała prawie reżysera w znaczeniu artystycznym, z drugiej strony opera sama z siebie szczególniej nadawała się do podobnych prób w kierunku artystycznym dzięki własnej swej stylowości i formie, różnokształtnej w czarodziejskich niemożliwościach. A więc i tu był zaproszony artysta dla komponowania szkiców dekoracji i figur, a jako jego współpracownik zjawił się reżyser z nowoczesnym rytmicznym czuciem. Znikły ze sceny wszystkie te naogół wspaniałe, ale neutralne i obojętne dekoracje, z których leciał chłód bezwładnego mistrzostwa. Z ręką malarza liczono się w głębi sceny i w figurach, a wielbiciele muzyki nierzadko byli zgorszeni, że staroświeckie, tradycyjne prawa muzyki muszą ustępować przed artystycznymi postulatami reżyserów. Muzyka dla tego, kto ją uwielbia, zasłania wszystko. Najpiękniejszy wyraz wszystkiego żywotnego i artystycznego, wyobrażająca błogosławiony instynkt, rodząca wszystko sama z siebie — muzyka nie zniesie długo wpływu obcego. A jednak, choć sam jestem muzykalnym i przeżywam wszystkie te uczucia, zawsze śledziłem z największym zaintere-

sowaniem doświadczenia wymienionego teatru. To, o co nie pokusiły się, ani też o czym nie pomyślały wyposażone świetnie wielkie sceny dworskie, wyjąwszy wiedeńską, to ostro i wyraźnie stawało przed oczy krytykowi tu właśnie. Wątpię, by paryska Opéra Comique, nie bacząc na usiłowania jej dyrektora Carréa, mogła zrównać się z poważną i świeżą sztuką inscenizacyjną, jaką przedstawił ten prywatny berliński teatr w tak któtkim czasie. (d. c. n.)

KRONIKA.

Premjery i wznowienia do 15/V. — Kraków-Miejski: 20/IV Ibsen „Rosmersholm“ dr. — 27/IV Przybyszewski „Topiel“ dr. — 4/IV Rössler „Miljonerzy“ („Die fünf Frakfurter“) k. — 11/IV Kisielewski „W sieci“ k.

Kraków-Ludowy: 4/V początek sezonu — 5/V Szutkiewicz „Kula u nogi“ szt. — 8/V Danielewski „Lwów w nocy“ wod.

Lwów-Miejski: 19/IV Nedbal „Cnotliwa Barbara“ optk. — 24/IV Świętochowski „Piękna“ dr. — 26/IV Rössler „Pięciu z Frankfurtu“ k. — 8/V Nikorowicz „W gołębniku“ k. — 14/V Eysler „Wróg kobiet“ optk.

Warszawa-Wielki-opera: 2/V Wagner „Lohengrin“, op. — 14/V koniec sezonu.

Warszawa-Rozmaitości: 11/V Shakespeare „Wieczór trzech króli“ k.

Warszawa-Letni-farsa: 1/V Rivoire „Trzeba umrzeć, aby żyć“ k.

Warszawa-Nowości: 7/V Offenbach „Życie paryskie“ optk.

Warszawa-Mały: 20/IV Capus „Faworytki“ k. — 4/V Charvey i Gavault „300 dni“ k.

Warszawa-Zjednoczony: 25/IV Wroczyński i Winawer „Gaudeamus“ kr. — 29/IV koniec sezonu.

Łódź-Popularny: 20/IV Heijermans „Nadzieja“ szt. — 27/IV Lange „Samson i Dalila“ k. — 30/IV koniec sezonu.

Poznań: 18/IV Lehar „Miłość cygańska“ optk.— 20/IV Lubierzyński „Iluzje“ k. — 27/IV Zapolska „Nerwowa awantura“ k. — 30/IV koniec sezonu.

Wilno: ?

Opera polska w Wilnie. Jak podaje „Kurjer Warszawski“ teatr polski w Wilnie pod dyrekcją p. Br. Oranowskiego zamierza w sezonie bieżącym, wystąpić z operą polską, dając cykl dzieł Moniuszki. Do zorganizowanego w tym celu zespołu sił śpiewaczych, należą między innymi pp. Kamińska-Latoszyńska, Taida Brochwicz, Bystrzyńska, Krasińska, St. Orzelski, St. Szczuka, Bem-Mączewski, Walter, Bernakiewicz, Krawczyński, Stobiński i inni. Orkiestrę poprowadzi p. M. Kagan, drugim dyrygientem będzie p. Geryng, kierunek chóru obejmie p. Nowacki.

Sezon rozpocznie „Hrabina“, poczym kolejno dane będą: „Widma“, „Straszny dwór“, „Flis“, „Halka“ i t. d. Nie wyłączone są też opery włoskie, jak „Cavaleria“, „Pajace“, „Tosca“, „Cyganerja“ i inne.

Sezon urozmaicać będzie operetka i farsa, zorganizowana przez dyr. Br. Oranowskiego.

Pierwsze przedstawienie opery „Hrabina“ zapowiedziano na d. 16 maja.

Teatr w Lublinie. 2 maja zakończył sezon zimowy teatr w Lublinie z dodatnim wynikiem artystycznym i materjalnym. Teatr pozostawał w rękach Spółki artystów dramatyczno-operetkowych, kierownikiem zaś był p. Henryk Halicki.

Teatr w Piotrkowie. Projekt budowy teatru miejskiego w Piotrkowie będzie wkrótce urzeczywistniony. Inżynier Kempiński wykończył plany teatru, magistrat wyznaczył pewną sumę na rozpoczęcie budowy.

Letnie imprezy teatralne. P. Stanisław Knake-Zawadzki, zebrawszy trupę artystów dramatycznych, udał się z nią na prowincję. Zamierza on w ciągu lata odwiedzić wszystkie większe miasta w Królestwie i rozpoczął od Lublina. Repertuar jego składa się z trzech sztuk: „Śmierci Iwana Groźnego“ Aleksieja Tolstoja, „Sądu“ Halicza i „Pana Beneta“ Fredry.

P. Henryk Klimontowicz, były artysta sceny lwowskiej, ze swoją trupą zjeżdża na sezon letni do Ciechocinka. Personel składa się, wraz z orkiestrą, baletem i chórami, z 60 osób. Trupa ta wystawiać będzie dramat, operetkę i farsę.

„Mazepa“ po esperancku. W czasie Kongresu Esperantystów w Krakowie w sierpniu r. b. wystawiony zostanie w teatrze Miejskim staraniem Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich na zaproszenie Komitetu Kongresowego „Mazepa“ Juljusza Słowackiego po esperancku.

Przesilenie teatralne w Gracu. Dzierżawca teatru miejskiego w Gracu, dyrektor Grevenberg, wniósł do Rady miasta Gracu podanie, w którym prosi, ażeby gmina podwyższyła mu subwencję roczną, wynoszącą dotąd 60.000 koron, na 120.000. Prócz tego żąda, ażeby mu zwrócono część kaucji, wynoszącej 100.000 koron. Grevenberg otrzymał koncesję na kinematograf i zamierza w teatrze miejskim przez lato dawać codziennie dwa przedstawienia kinematograficzne. Na tym tle powstało silne przesilenie teatralne.

Bibljoteka Burckhardta. Zmarły niedawno w Wiedniu b. dyrektor Burgtheatru, Maks Burckhardt, pozostawił bibljotekę, obejmującą przeszło 7,000 tomów. Znajdują się pośród nich nader cenne pod względem bibljograficznym zbiory; bogato reprezentowany jest także dział literatury dramatycznej i teatru. Według rozporządzenia testamentu, bibljoteka ta ma być sprzedana w drodze licytacji publicznej, uzyskany zaś z tego fundusz oddany humanitarnemu stowarzyszeniu aktorów „Oesterreichischer Bühnenverein“.

Jubileusze. 7 maja obchodził 30-letni jubileusz pracy scenicznej artysta sceny lwowskiej, Józef Chmieliński. — W Wiedniu obchodzi 60-letni jubileusz pracy na scenie „Burghteatru“, a 67-letni pracy aktorskiej wogóle, Bernard Baumeister, znany artysta dramatyczny, liczący już 84 rok życia. — 29 maja odbędzie się w teatrze Miejskim w Krakowie jubileuszowy, a zarazem pożegnalny występ długoletniego artysty tego teatru, Leona Stępowskiego, przechodzącego po 40 latach pracy scenicznej na emeryturę.

Zmarli. 13 maja zmarł w Warszawie Józef Zbrożek, b. artysta scen prowincjonalnych, przeżywszy lat 60. — W Sztokholmie zmarł w 63-im roku życia znany dramaturg szwedzki, August Strindberg. — 20-go maja zmarł w Warszawie artysta teatrów rządowych, Marjan Winkler, w wieku 53 lat.

Z ZARZĄDU.

Z VIII posiedzenia Zarządu Głównego Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich.

Dnia 1. maja 1912 r. Zarząd Główny odbył posiedzenie, na którym przyjęto 7 nowych członków, 2 zgłoszenia zaś odrzucono z powodu braku członków wprowadzających. W dalszym ciągu rozważano sprawę wykreślenia ze Związku członków, zalegają-

cych z wkładkami. Postanowiono na razie wysłać dłużnikom przypomnienie o zaległościach. W końcu przyjęto sprawozdanie komisji dla opracowania kontraktu wzorowego i przedłożony przez nią projekt zatwierdzono jako obowiązujący.

Z SEKRETARJATU.

Wpływy w kwietniu. Wkładki członków z teatru miejskiego w Krakowie 110 k. 13 h.; p. Janikowska Lenkowa — 4 k.; p. Gajewska — 5 k.; p. Zawadzki — 20 k.; p. Białek — 2 k. 20 h.; p. Miedniak — 9 k. 20 h.; p. Wolska — 3 k.; p. Senowski M. — 8 k. 20 h.; p. Kęcki — 4 k.; p. Miłaszewska — 2 k.; — czyli razem 167 k. 73 h.

Nowi członkowie przyjęci przez Zarząd Główny, pp.: Stanisław Czapelski — Nr. leg. 289; Magdalena Konicka — Nr. leg. 290; Wincenty Wicki Staroń — Nr. leg. 291; Ada Bajer Zawiejska — Nr. leg. 292; Edward Szupelak Gliński — Nr. leg. 293; Helena Szymańska - Nr. leg. 294; Artur Aleksander Zawadzki — Nr. leg. 295.

Nowe engagement członków. Pp.: St. Jarniński, K. Junosza-Stępowski, E. Weychert, J. Zarzycka, A. Zielińska — do Nowego Teatru w Warszawie (dyr. A. Schifman); J. Pieńkowska — do Teatru Polskiego w Poznaniu (dyr. B. Szczurkiewicz).

W N-rze 3 przez pomyłkę podano zmianę engagement p. St. Stanisławskiego, który pozostaje nadal w Teatrze Miejskim w Krakowie.

Prosimy wszystkich członków, a także dyrekcje teatrów o niezwłoczne zawiadamianie redakcji o wszelkich zmianach engagement.

Legitymacje. Przypominamy członkom o obowiązku odebrania legitymacji członkowskich. Na skutek wyrażonego przez szereg członków życzenia, Sekretarjat uzupełnia legitymacje francusko-niemieckim tekstem pierwszej stronicy, a to w tym celu, by legitymacja Związku mogła służyć zagranicą do wylegitymowania się w teatrach. Członkowie, życzący sobie mieć to uzupełnienie, winni zgłosić się do sekretarjatu.

Następujące firmy zaofiarowały rabat dla członków Związku (za okazaniem legitymacji):

w Krakowie:

Reim i S-ka, Rynek A-B — perfumy, mydła, artykuły toaletowe, szminki, artykuły sportowe — 10%.

Magazyn Uniwersalny firmy Roman Drobner, pl. Szczepański — szminki, artykuły toaletowe, gospodarskie i sportowe — 10%.

Kawiarnia Teatralna, nawprost teatru — 20%.

E. Smidowicz, Rynek A-B — perfumy, przybory toaletowe — 10%.

Z. Zdanowicz, Szczepańska 7 — obuwie — 10%.

B. Wierzejski, Rynek A-B — 5% i 10% jak dla Związku Ekonomicznego.

Droguerja Z. Komorowskiego, Florjańska 33 — 10% (prócz wód i soli mineralnych, oraz opatrunków)

we Lwowie:

R. Morawski, Sykstuska 2 — towary bławatne — 15%.

Prawo grania dramatów Przybyszewskiego.

Stanisław Przybyszewski nadesłał na ręce Wydziału filji II. Związku (Lwów — teatr Miejski) list następującej treści:

„Prawo grania wszystkich moich dramatów już napisanych i tych, które jeszcze napiszę, na prowincji w obrębie całej Galicji daję odtąd wyłącznie i na zawsze: „Lwowskiej Filji Związku Artystów i Artystek“ — bez żądania jakiegokolwiek honorarjum, z tym jednak życzeniem, by możliwa nadwyżka z przedstawień, została obrócona na korzyść młodych, a zapomogi potrzebujących artystek i artystów dramatycznych w Galicji.

Co do „Topieli“ — to wyłączne prawo wystawiania na prowincji w Galicji nabył p. Dante Baranowski — i co do tego dramatu, rozporządzać nie mogę; — z p. Baranowskim zatym Związek porozumieć się zechce.

Monachjum, 22 kwietnia 1912.

Stanisław Przybyszewski“.

Z FILJI.

Z filji nie nadesłano żadnych sprawozdań.

PRZEGLĄD PRASY.

Febris theatralis. Pod tym tytułem ostatnie (18 i 19) numery „Świata“ przynoszą szereg wywiadów z powodu budowy w Warszawie dwóch nowych teatrów. J. Kotarbiński i Wł. Rabski, a także p. Lubicz-Sosnowska nawołują do specjalizacji teatrów; dyr. Solski, podniecony przesileniem w teatrze krakowskim, które związane jest poniekąd z powstaniem nowych teatrów, rzuca myśl zrzeszenia się dyrektorów. K. Zalewski, Z. Choroszczo i A. Schifman utyskują nad owym fatalnym podatkiem $^1/_6$ części dochodu brutto do kasy teatrów rządowych, co ogromnie utrudnia byt prywatnej sceny. K. Ehrenberg jest zdania, że dzięki konkurencji podniesie się artystycznie i teatr Rozmaitości; G. Kempner i Cz. Jankowski kładą nacisk na potrzebę teatru popularnego typu ludowego. St. Kozłowski i A. Nowaczyński witają z radością powstanie nowych teatrów o cechach europejskich prawdziwie; W. Grubiński chciałby widzieć w nowych teatrach miejsce nowych eksperymentów dramatycznych, a M. Frenkiel wierzy, że nowe teatry spełnią misję kulturalną, dając możność porównywań, zestawień i t. d. K. Kamiński patrzy cokolwiek sceptycznie, bo prowadzić teatr — to nie łatwa rzecz. Wszyscy jednak witają z radością powstające teatry i wierzą mniej lub więcej w ich przyszłość.

Lwów Teatralny, poczynając od 9 numeru, zmienił tytuł na „Tygodnik Teatralny“, w dalszym ciągu prowadząc kronikę lwowskiego życia teatralno-kabaretowego. Ostatnie numery przynoszą sylwetki lwowskich krytyków teatralnych.

Poradnik teatrów i chórów włościańskich (rok V. wyd.) Nr 4: A. Staszczyk „Przysięga na kosę“ d. c.; M. Pilch „Początki dramatu greckiego“; dr. K. K. „Kościuszko pod Racławicami na scenie lwowskiej“, Przegląd sztuk do grania, Odpowiedzi Komisji literackiej, Korespondencje, Kronika.

Divadelni Svět, organ czeskiego aktorstwa, rozpoczął III rok wydawnictwa. Nr 1 przynosi ustęp z dzieł Augusta Strindberga o „Sztuce aktorskiej“, sprawozdanie z walnego zjazdu Organizacji Czeskiego Aktorstwa, oraz kronikę.

Divadlo, czeskie pismo teatralne, wychodzące 10 rok w Pradze pod redakcją B. Kavki, w ostatnich zeszytach (13 i 14) obok bardzo obszernej kroniki sprawozdawczej z teatrów czeskich i zagranicznych, przyczym i sceny polskie znajdują należyte uwzględnienie, drukuje artykuł J. Hunekera „Duse i d'Annunzio“, W. Pfeifra „Z dziejów teatrów natury“ i studjum K. v. Felnera „Tragiczne kłamstwo“.

Teatr i iskusstwo, (XVI rok wyd.), tygodnik, wychodzący w Petersburgu pod red. O. Kugela, w dalszym ciągu zajmuje się w szeregu artykułów głośnym wystawieniem w Moskwie „Hamleta“ w inscenizacji Craig'a, oraz przynosi nowe przyczynki do poruszonego przed kilku tygodniami zagadnienia, co jest przyczyną zaniku talentów aktorskich. W jednym z najbliższych numerów rozejrzymy się wśród ciekawych niekiedy poglądów różnych autorów na tę sprawę.

ODPOWIEDZI REDAKCJI.

Panu J. Raczkowskiemu w Warszawie. Dalszy rozwój pisma zależny jest od poparcia ze strony czytelników i na wszystkie wymienione przez Sz. P. działy znajdzie się zapewne miejsce, może nawet już w niedalekiej przyszłości, o ile zainteresowanie dla naszego młodego pisma będzie wzrastało i nadal.

Pani L. M. we Lwowie. Pierwsze projekty inscenizacji zamieścimy w początkach nowego sezonu. Co pójdzie na pierwszy ogień, jeszcze nie wiadomo.

Panu B. Or. w Płocku. Uwagi zupełnie słuszne. Skorzystamy z nich przy najbliższej sposobności.

„Doktorowi“ w Wiedniu. Syntetyczne uwagi o teatrze zagranicznym znajdą zawsze miejsce.

Panu Kol. w Krakowie. „Normalvertrag“ podany był w Nr 16 „Der Neue Weg“ z r. b. (organ Genoss. deutsch. Bühnenangehör. — Berlin).

PROSIMY CZYTELNIKÓW O POPIERANIE PISMA PRZEZ WSPÓŁPRACOWNICTWO, PRENUMEROWANIE I ZYSKIWANIE NOWYCH ABONENTÓW.

CENY OGŁOSZEŃ.

Cała strona	K. 40·—	1/8 strony	K 8·—
1/2 strony	„ 25·—	1/16 strony	„ 5·—
1/4 strony	„ 15·—	Wiersz petitowy	„ —·50

Przy kilkakrotnych powtórzeniach — 25% opustu.

Wydawca i redaktor: Marjan Jednowski. — Nakładem Związku. Drukarnia „Polonia", Kraków, Długa 56.

Rok I
Warszawa—Kraków
Listopad 1912

№. 4 (10)

ŚWIAT TEATRALNY

WARUNKI PRZEDPŁATY:
Rocznie 2 rb. (5 koron, 5 marek)
Półrocznie 1 rb. (2 k. 50 hal., 2 m. 50 pf.)
Numer pojedyńczy 20 k. (50 hal. 50 pf.)
We wszystkich księgarniach.

Warszawa, Smolna 34
Nr. telef. 280-92.
Redaktor przyjmuje od 3—5 pp.
Na Galicję: Księgarnia D. E. Friedleina
w Krakowie, Rynek Gł. 17.

CENY OGŁOSZEŃ:

Cała strona	50 rb.	1/8 str.	10 rb.
1/2 str.	30 rb.	1/16 str.	6 rb.
1/4 str.	18 rb.	Wiersz petit.	60 k.

Na 1 stronie i w tekście 50% drożej.

Czas odnowić przedpłatę na rok 1913. Prosimy o najwcześniejsze nadsyłanie przedpłaty celem unormowania nakładu.

ZAPROSZENIE DO PRZEDPŁATY NA R. 1913 NA

Świat Teatralny

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM
WYCHODZĄCY W WARSZAWIE POD REDAKCJĄ
WŁADYSŁAWA KOPCZEWSKIEGO

Rozpoczynając II rok wydawnictwa redakcja **rozszerza** znacznie **treść i rozmiary** pisma, przekształcając je z miesięcznika na **dwutygodnik**, oraz wprowadzając **dział ilustracyjny.** Przez to pismo staje się

największym pismem teatralnym polskim

a także **jedynym**, które obejmuje

całokształt zjawisk i spraw teatralnych.

Na treść pisma bowiem składają się artykuły naukowe i literackie o teatrze i dramacie, sprawozdania i korespondencje nie tylko ze wszystkich teatrów polskich, ale i z zagranicznych, plany i projekty inscenizacji, pamiętniki i wspomnienia, beletrystyka, obszerna kronika ruchu teatralnego polskiego i obcego, przegląd prasy i t. d.

Pismo jest **organem Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich** i specjalny dział poświęca omawianiu zawodowych i organizacyjnych spraw aktorstwa polskiego.

Przedpłata na „Swiat Teatralny" wynosi:

	Rocznie	Półrocznie	Kwart.	Członkowie Związku
W Warszawie	4 rb. — k.	2 r. — k.	1— k.	otrzymują
Na prowincji	4 rb. 80 k.	2 r. 40 k.	1.20 k.	pismo bez-
Zagranicą	5 rb. 40 k.	2 r. 70 k.	1.35 k.	płatnie.

Za odnoszenie do domu 10 kop. kwartalnie.
Pojedyńczy numer 20 k.

Adres redakcji i administracji:
Warszawa, Smolna 34. Nr. tel. 280-92.

ŚWIAT TEATRALNY

Warunki przedpłaty:
Rocznie: 2 rb., 5 kor., 5 marek.
Półrocznie: 1 rb., 2 kor. 50 hal., 2 m. 50 pf. z przesyłką.
Numer pojedyńczy 20 kop., 50 hal., 50 pf.

Redakcja i administracja:
Warszawa, Smolna 34.
Nr. telef. 280-92.

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM.
ORGAN ZWIĄZKU ARTYSTÓW i ARTYSTEK TEATRÓW POLSKICH w GALICJI.

Wychodzi 20 każdego miesiąca
pod kierunkiem **Władysława Kopczewskiego.**

CZŁONKOWIE Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich w Galicji otrzymują pismo **bezpłatnie.**

Rok I. № 4 (10)
Warszawa-Kraków
Listopad. 1912.

Przyjmują przedpłatę oraz sprzedają oddzielne numery wszystkie księgarnie i biura pism, a także sklep stowarzyszenia Artystów T. Rz., gmach Teatru Wielkiego w Warszawie. Na Galicję skład główny w księgarni D. E. Friedleina — Kraków, Rynek 17.

Od Wydawnictwa.

Kończąc pierwszy rok wydawnictwa naszego pisma, czujemy się w miłym obowiązku *podziękować* Szanownym Czytelnikom naszym za *życzliwość i poparcie,* jakim obdarzali „ŚWIAT TEATRALNY“ od pierwszych chwil jego istnienia, co pozwoliło nam nie tylko *wywiązać się z wszystkich* poczynionych na początku wydawnictwa *obietnic*, ale *zniewoliło* już przed upływem roku w myśl wyrażanych z wielu stron życzeń *powiększyć i treść i rozmiary pisma*, oraz przenieść redakcję z Krakowa, gdzie pismo początkowo wydawaliśmy, do Warszawy, jako do środowiska o żywszym ruchu teatralnym polskim.

Rok próby przekonał nas dostatecznie o potrzebie poważnego specjalnego pisma, poświęconego całokształtowi spraw teatralnych, informującego o ruchu w teatrach polskich i obcych, a nadto zajmującego się także całą teoretyczną stroną sztuki scenicznej i potrzebie tej postanowiliśmy zadość uczynić przez *dalsze rozwinięcie pisma.*

Od stycznia przeto „ŚWIAT TEATRALNY“ zostanie **przekształcony** z miesięcznika **na dwutygodnik** oraz **wprowadzony** będzie **dział ilustracyjny,** rozszerzany stopniowo w miarę wyrażanych ze strony Czytelników życzeń i potrzeb.

Treść zostanie wzbogacona nowymi działami, tak że pismo nasze **obejmie wszystko, co się tyczy teatru i jego rozwoju, nie tylko u nas, lecz i u obcych.**

„ŚWIAT TEATRALNY“ jest **organem Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich** i pewna część numeru poświęcona będzie zawsze omówieniu zawodowych i organizacyjnych spraw aktorstwa polskiego, a także przeglądowi ruchu na tym polu zagranicą.

W ten sposób pismo nasze stanie się **NAJWIĘKSZYM PISMEM TEATRALNYM POLSKIM,** a także **JEDYNYM,** obejmującym **CAŁOKSZTAŁT ZJAWISK I SPRAW TEATRALNYCH.**

Na treść pisma złożą się:

W części I-ej — **literackiej:**

1. **Artykuły wstępne,** poświęcone zasadniczym i ogólnym zagadnieniom teatru.
2. **Artykuły naukowe,** poświęcone historji teatru, dramatu, aktorstwa i t. d.
3. **Projekty inscenizacji.**
4. **Beletrystyka:** dramaty, powieści, poezje.
5. **Pamiętniki, wspomnienia.**
6. **Przegląd teatrów polskich.**
7. **Przegląd teatrów obcych.**
8. **Kronika** wydarzeń z dziedziny teatru.
9. **Sprawy różne.**

10. **Rozmaitości** — drobiazgi z dziedziny teatru.
11. **Przegląd prasy** ogólnej i fachowej.
12. **Nowe książki.**
13. **Odpowiedzi redakcji.**

W części II-ej — **zawodowej i organizacyjnej:**

1. **Artykuły wstępne,** tyczące się aktorstwa i jego stanowiska, oraz Związku i jego zadań.
2. **Artykuły fachowe,** tyczące się fachowych wiadomości i wykształcenia stanu aktorskiego.
3. **Sprawy zawodowe.**
4. **Ze Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich:**
   a) Z Zarządu.
   b) Z Sekretarjatu.
   c) Z filji.
   d) Sprawy organizacyjne.
5. **Po za Związkiem** — o ruchu w stowarzyszeniach aktorskich i teatralnych obcych.
6. **Listy do redakcji.**
7. **Pośrednictwo pracy** — zawiadomienia o poszukiwanych i zaofiarowanych engagement.

Dla wypełnienia tak obszernego programu pozyskaliśmy *współpracownictwo całego szeregu wybitnych krytyków i znawców teatru*, a prócz tego otwieramy z całą chęcią nasze łamy i zapraszamy do wspólnej pracy tych wszystkich, dla których rozwój i przyszłość Teatru w Polsce—tej najwyższej placówki artystycznej—nie jest obojętna.

Zmienione warunki wydawania pisma zmusiły nas do zmiany warunków przedpłaty, które na rok 1913 będą następujące:

	Rocznie	Półrocznie	Kwartalnie
W Warszawie	4 rb. — k.	2 rb. — k.	1 rb. — k.
Na prowincji	4 rb. 80 k.	2 rb. 40 k.	1 rb. 20 k.
Zagranicą	5 rb. 40 k.	2 rb. 70 k.	1 rb. 35 k.

Członkowie Związku, nie zalegający z wkładkami, otrzymują pismo BEZPŁATNIE.

Za odnoszenie do domu 10 kop. kwartalnie. Pojedyńczy numer 20 kop.

Celem unormowania nakładu prosimy o jaknajwcześniejsze nadsyłanie przedpłaty.

ZA KULISAMI.

Władysław Rabski w artykule pod powyższym tytułem (Kurjer Warsz. z d. 13/XI 1912) poruszył z okazji wystawienia „Djabła i karczmarki“ Krzywoszewskiego w Rozmaitościach sprawę stosunku sfer zakulisowych w teatrach rządowych warszawskich do autorów, wystawiających tam swe sztuki, widząc w tym stosunku przyczynę niezgodnej z intencjami autora reżyserji i obsady sztuki, co wpłynęło na obniżenie jej walorów. Ale nie o to mi chodzi. Rozpatrując ten konkretny wypadek krytyk wyraża kilka poglądów, z których możnaby wysnuć pewne uogólnienia na temat stosunku teatru do autora, uogólnienia jeśli nie błędne, to w każdym bądź razie niezgodne z nowymi prądami. Krytyk sam, analizując pojedyńczy fakt, do uogólnień nie dochodzi, staje w połowie drogi, a domagając się usunięcia zakorzenionej tradycji rządów aktorskich, ma na myśli pewne jej formy i przejawy — czytelnikowi jednak pozwala iść o krok dalej i wysnuwać wnioski, nie leżące, zapewne, w intencjach samego autora.

Tym wnioskom pragnę poświęcić słów kilka na razie, nim w obszerniejszych specjalnych artykułach zajmę się wyświetleniem stanowiska teatru w życiu współczesnym i roli w nim pojedyńczych jego pracowników.

Teatr dzisiejszy przebywa okres ewolucji, a jeśli nie sam teatr, to nasz pogląd na niego, stosunek i wymagania. Z roli pomocniczej, demonstratywnej teatr przechodzi do stanowiska samoistnego, nabiera znaczenia sztuki samodzielnej, od innych niezależnej. Opierając się o wszystkie inne sztuki, zapożyczając materjał z poezji, malarstwa, plastyki, muzyki—teatr współczesny usiłuje tworzyć nie konglomeraty, a żywe, organicznie spoiste całości, dzieła sztuki nowej. Scena przestaje być częścią świątyni, na której odprawiał się dalszy ciąg nabożeństwa, przestaje być kazalnicą i mównicą, salą demonstracyjną teorji etycznych, ekonomicznych i społecznych, uwalnia się z pod tyranji pięknych piosenek i wierszy—a pragnie tworzyć wartości nowe, szuka nowego Piękna. Inne sztuki przyzywa tylko do pomocy i z otrzymanego materjału buduje całość, dotąd nieznaną. I dzisiejsza zależność teatru od utworu dramatycznego, dzieła literackiego wydaje się również uciążliwą i krępującą, tak że zjawia się słynny Craig, który żąda od teatru twórczości zupełnie samodzielnej, wyzwolonej i z pod władzy literatury. Postulat ten wydaje się, może, dziś bardzo paradoksalnym, ale niemniej jest znamiennym.

Tak pojęty teatr przestaje być tylko przedstawicielstwem literatury i odbiera pierwszy i ostatni głos w swych sprawach literatowi. Nie znaczy to bynajmniej, że literat w teatrze traci zupełnie znaczenie, że staje się zbytecznym—nie. Schodzi tylko z planu pierwszego, a raczej dopuszcza na ten plan obok siebie drugiego pracownika w teatrze—reżysera, i pozwala mu zabierać głos narówni z sobą. Literat tworzy rusztowanie, poszczególne części wypełnia reżyser.

Rola autora w teatrze kończy się z chwilą oddania rękopisu w ręce reżysera. I tak być musi. Materjał twórczy, jakim operuje autor, jest odmienny od materjału, jaki daje teatr na usługi sztuce. Rola reżysera, mającego nadać kształt realny i piękny zawartym w dziele autora myślom i ideom, mającego stworzyć jakąś harmonijną całość przy pomocy oddanych do jego rozporządzenia środków, jest jasna i zarazem trudna. Musi zrozumieć i odczuć utwór, wydobyć zeń wszystko, co stanowi jego istotną treść i ująć to w jednolite ramy za pomocą materjału, z jakim autor nie miał wcale do czynienia przy tworzeniu. Musi sztukę *przetworzyć* z dzieła literatury na dzieło sceny. W tym momencie pracy twórczej reżysera autor może mieć tylko głos doradczy, a nie decydujący. I tego prawa musi reżyser strzedz zazdrośnie, jeśli czuje, że praca jego jest artystyczna i ma w rezultacie dać całość artystyczną. Jeżeli autor zechce sam stanąć do pracy przetworzenia własnego utworu na dzieło sceny, może otrzymać wszystkie przywileje dobierania artystów, kierowania reżyserją i t. d.—bo wtedy on będzie reżyserem. Dyktować zaś swojej woli reżyserowi nie może, choćby miał za sobą niezliczone sukcesy i był najbardziej ulubionym autorem, scena bowiem ma swoje prawa i tajemnice, których nie poznaje się bynajmniej przez pisanie dobrych sztuk, lecz jedynie przez pracę bezpośrednią na niej — pracę wystawiania — lub przez intuicję, a ta może objawić się nawet u początkującego autora i uprawnić go bardziej do głosu, niż autorów znanych i lubianych.

Te dwa momenty pragnąłem na razie podkreślić.

Władysław Kopczewski.

SZEKO TSUBUTSZI. 2)

DRAMAT JAPOŃSKI.

(Dalszy ciąg).

W każdym z trzystu dramatów „No“ napotkamy zawsze mary, dusze potępione lub dusze, które osiągnęły Nirwanę. W swych djalogach, jeżeli takie djalogi są w sztuce, mówią one bezwarunkowo o pętach istnienia i o dążeniu do wyższych celów apostolstwa. Dziś, gdy buddyzm nie nie odpowiada już naszemu życiu umysłowemu, dramaty „No“ również nie zadowalają naszych duchowych potrzeb. Nie potrafimy już wskrzesić tego dramatycznego nastroju, nabrzmiałego pesymizmem. A w dodatku dramaty te są zbyt jednostajne. We wszystkich trzystu utworach powtarza się jedna i ta sama myśl i forma.

A jednak, chociaż sztuki te w obecnej chwili nie mają dla nas specjalnej wagi, sam sposób i maniera wystawiania ich są bardzo pouczające. W ostatnich czasach grywamy je często wieczorem na scenie, oświetlonej gazem lub elektrycznością, przed kilku jednak laty graliśmy tylko w dzień. Ponieważ dramaty „No“ są dalszym etapem rozwoju formy „Widaki“, którą wystawiano w świątyniach, więc i „No“ mają scenę bez tylnego planu i bez kurtyny. W głębi sceny na zbitej z desek ścianie narysowane są wielkie sosny i to tło pozostaje bez zmiany dla wszystkich sztuk, jako stała część sceny. Podłoga i ściany boczne są również drewniane. Prostokątna scena ma na rogach słupy, które symbolizują cztery strony świata, scena zaś wyobraża świat w minjaturze. Pod rusztowaniem stoi cztery lub pięć wielkich pustych naczyń, grających rolę rezonatorów dla odgłosu kroków, lub harf i fletów, na których grają na scenie. Z lewej strony sceny jest tak zwane „Chaszigakari“—wązka alejka ze sceny do garderób aktorów. Ułożona z desek stanowi także część sceny, gdyż aktorzy przechodząc po niej na scenę również grają. Między sceną i miejscami dla widzów znajduje się wolny pas przestrzeni, wysypany piaskiem, oddzielający święte miejsce sceny od zwykłej widowni. Jest to w pewnym rodzaju proscenjum o religijnym charakterze; wzdłuż „Chaszigakari“ stoją trzy sosny, których znaczenie nie jest zupełnie zrozumiałe. Prawdopodobnie symbolizują one, jak i drzewa na ścianie w głębi, czystość i bogobojność lub inne cnoty religijne. Muzyka „No“, podobnie jak i muzyka „Widaki“, jest bardzo prymitywna. W głębi pod ścianą siedzi pięciu grajków na odległości półtorej stopy jeden od drugiego. Jeden z nich gra na flecie, trzech na ręcznych bębenkach (w które uderzają rękami), a ostatni na zwykłym bębnie z pałeczkami. Z prawej strony sceny siedzi nieruchomo kilku śpiewaków, zwykle ośmiu, tyłem do publiczności. Orkiestra kieruje śpiewem chóru i grą aktorów. Śpiew chóru wyraża od czasu do czasu duchowe przeżycia osoby głównej, lub też stosunek widza do tych przeżyć. Niekiedy objaśnia grę aktora. Jeżeli aktor ma zbyt trudną rolę w znaczeniu dramatycznym, wtedy chór śpiewa za niego to, co on sam powinien wykonywać.

Przedstawienie sztuki „No“ trwa około godziny, tak że całe widowisko składa się z trzech do pięciu utworów. W przerwach grana jest zawsze króciutka farsa, znana „Kyogen“. Farsa ta jest wypoczynkiem dla widzów po zbyt wzniosłym lub przygniatającym nastroju, wywołanym wysokim tonem dramatu „No“. Grają w niej tylko aktorzy drugorzędni.

Nie wszyscy aktorzy w dramatach „No“ chodzą w maskach: używają ich tylko w rolach mar, kobiet lub potworów. Są one bardziej podobne do greckich, niż maski „Widaki“, i znawcy bardzo wysoko cenią niektóre z nich. Słyszeliśmy o mistrzach w tej sztuce, którzy rzucili rodzinę i po kilka lat w nędzy i upokorzeniu pracowali nad stworzeniem jednej dobrej maski. Podobnych pracowników dawniej było wielu. Ale nie tylko mistrze masek, lecz i aktorzy patrzyli na swoją sztukę z jakimś religijnym namaszczeniem. Jeżeli wypadało im kiedykolwiek grać w obecności Szoguna, wodza rycerzy i władcy, przygotowywali się do tego aktu w ciągu siedmiu dni: codzień brali zimną kąpiel, z nadzwyczajną pieczołowitością wybierali pokarmy dla siebie, a duszę uświęcali bogobojnymi czynami i słowami. Gdyby nie wytrzymali uroczystej próby, gotowi byli wykonać na sobie harakiri. Trafiały się wypadki, że aktorzy dochodzili do takiego stanu napięcia, że natychmiast po przedstawieniu umierali z powodu krwotoku lub pęknięcia serca. Dlatego też pierwszorzędni wykonawcy dramatów „No“ występowali najwyżej dwa razy miesięcznie. Większość widzów stanowili rycerze. W czasie przedstawienia nie było słychać żadnego szmeru lub westchnienia, uznanie swoje widzowia wyrażali nie oklaskami, lecz milczeniem. I w milczeniu również wracali do domów.

Większość utworów „No“ przetrwała do dnia

dzisiejszego, ale ani aktorzy, ani widzowie nie umieją już zachować dawniejszego uroczystego tonu.

(d. n.).

E. GORDON CRAIG. 4)

SZTUKA TEATRU.

DJALOG.

(Dalszy ciąg).

Reżyser. Teraz właśnie rozpoczyna się najbardziej interesująca część pracy reżyserskiej. Dekoracje ustawione, osoby grające ubrane, a w wyobraźni reżysera już-już wyłania się jakiś obraz. Zostawia na scenie tylko jedną lub kilka osób, które rozpoczynają sztukę, i zaczyna próbować oświetlenie figur i dekoracji.

Miłośnik teatru. Czyżby ten dział nie leżał całkowicie na odpowiedzialności elektrotechnika i jego pomocników?

R. Oni są tylko wykonawcami wskazówek reżysera, kierującego wszystkim, który jako człowiek inteligientny i doświadczony już z góry nakreśla sobie pewien sposób oświetlenia dla danego utworu, podobnie jak to zrobił ze szkicami dekoracji i kostjumów. Gdyby wyraz „Harmonja" nie miał dla niego znaczenia, to naturalnie powierzyłby te sprawy komuś pierwszemu lepszemu.

M. Słowem, chcesz powiedzieć, że reżyser tak pilnie wystudjował przyrodę, że może dawać wskazówki elektrotechnikom, w jaki sposób osiągnąć iluzję słońca, świecącego z tej lub owej wysokości, albo promieni księżyca, wpadających do pokoju z oznaczoną intensywnością.

R. Nie, bynajmniej tego nie chcę powiedzieć, twierdzę bowiem przeciwnie, że odtworzenie światła takiego jak w przyrodzie wcale nie jest zadaniem reżysera. Zresztą jest ono niemożliwe do spełnienia. Reżyser winien skierować swoje usiłowania nie do „naśladownictwa" przyrody, a tylko do „napomykania" o najpiękniejszych i najbardziej żywotnych jej objawach. Naśladowanie przyrody każe przypuszczać, że reżyser jest zbyt zarozumiały w swej wszechmocy. Reżyser może pretendować do tytułu artysty, ale bynajmniej nie może domagać się dla siebie prerogatyw bóstwa. Dlatego też lepiej niech nigdy nie próbuje zamknąć przyrodę do więzienia, lub kopjować ją, bo tego nikt z ludzi nie zdoła dokonać.

M. W jaki sposób reżyser przystąpi do swej pracy? Czym się ma kierować przy próbach oświetlania sceny i kostjumów?

R. Jak już ci powiedziałem poprzednio — dekoracje, kostjumy, wiersze, proza, styl sztuki — wszystkie te elementy są sprowadzone do jednej harmonijnej całości. Ten sam porządek rzeczy ma trwać i nadal. Reżyser musi, jak i przedtym, być tym jedynym człowiekiem, który wie, w jaki sposób należy wykonać zadanie ogólnej harmonji, już w części rozwiązane.

M. Opowiedz mi jeszcze nieco o współczesnym systemie oświetlania sceny.

R. Chętnie. Co, mianowicie?

M. Powiedz mi, dlaczego wzdłuż dolnego brzegu sceny umieszczony jest szereg lampek? Nosi to nazwę, zdaje się, rampy?

R. Tak.

M. Dlaczego te lampki umieszcza się na podłodze?

R. Jest to jedna z tych kwestji, które zaprzątały umysł wszystkich reformatorów teatru i nikt nie potrafił znaleźć rozsądnego powodu istnienia rampy, bo takiego powodu niema. Przyczyny nie było i nie będzie. Należy wprost usunąć rampy ze wszystkich teatrów jaknajprędzej i bez dyskusji. Jest to jedno z tych dziwnych zjawisk, których nikt nie umie objaśnić, a które zawsze wywołują podziw u dzieci. Mała Nancy Lack była w 1812 r. w teatrze i ojciec jej opowiada, że zadziwiła ją rampa. Powiedziała: „Jest tam cały szereg lampek, które świecą bardzo jasno, ale nie rozumiem, dlaczego one stoją na podłodze".

Tak mówiła w 1812 r.! a my i dziś jeszcze zadajemy sobie podobne pytanie.

M. Kiedyś pewien aktor mówił mi, że gdyby nie było rampy, twarze aktorów wydawałyby się brudnymi.

R. Tak mógł mówić tylko człowiek, który nie wie, że światło rampy można zastąpić innym systemem oświetlania osób grających. Jest to jedna z tych łatwo zrozumiałych prawd, których nie rozumieją jednak ludzie, żałujący odrobiny czasu na poznanie innych stron naszego zawodu.

M. Czyż aktorzy nie studjują wszystkich gałęzi sztuki teatralnej?

R. Przeważnie, nie; w pewnym stopniu zgadza się to z istotą pracy aktorskiej. Gdyby inteligientny aktor tracił czas na studjowanie rozgałęzień sztuki teatralnej, stopniowo przestałby grać i zmienił się na reżysera — do tego stopnia całkowita sztuka teatralna jest bardziej porywająca i ponętna w porównaniu ze specjalnością aktora.

M. Mówił mi również ów aktor, że przy braku rampy zginęłaby dla widza cała mimika grających.

R. Gdyby te słowa powiedział Henry Irwing lub Eleonora Duse, miałyby one wagę. Ale twarz przeciętnego aktora bywa albo zbyt wyrazista albo bez wyrazu i często byłoby korzystnym zgasić nie tylko rampę, ale i wszystkie światła. Doskonałą teorję pochodzenia rampy podaje Ludwik Zeller w dziele „Les décors, les costumes et la mise-en-scène en XVII siècle". Scena była zwykle oświetlana wielkimi okrągłymi lub trójkątnymi żyrandolami, zawieszonymi nad głowami aktorów i widzów; Zeller przypuszcza, że rampa zrodziła się w małych teatrach, które nie mogły sprawić żyrandoli i zastępowały je łojowymi świeczkami, ustawionymi na podłodze, na przodzie sceny. Przypuszczam, że ta teorja jest zupełnie słuszna: zdrowy rozsądek nie poddałby takiego absurdu, ale kasa mogła łatwo wywrzeć wpływ w tym kierunku. Pamiętaj, że kasa teatralna ma bardzo niewiele zalet artystycznych. Kiedykolwiek opowiem ci o wielkim uzurpatorze władzy w teatrze—o kasie teatralnej. Wróćmy jednak do poważniejszego i ciekawszego tematu, niż braki mimiki i sprawa rampy. Rozpatrzyliśmy już różne zadania reżysera — dekoracje, kostjumy, oświetlenie — teraz zbliżamy się do najbardziej interesującej kwestji: w jaki sposób reżyser ma kierować ruchami i mową aktorów. Zdziwiłeś się, gdy ci powiedziałem, że gra, czyli ruchy i mowa aktorów, nie zależą od ich wyłącznego uznania. Ale zastanów się nad istotą rzeczy. Czyż można zgodzić się na to, by rozwinięta już pewna całość nagle została zniszczona przez wtargnięcie elementu przypadkowości?

M. Domyślam się, o czym mówisz, ale wyjaśnij mi dokładniej, w jaki sposób aktor może zepsuć jednolitość pomysłu?

R. Psuje „bezwiednie". Przez chwilę nie po-

dejrzewam go o chęć wytworzenia dysharmonji z otaczającym go całokształtem, ale robi tak przez naiwność. Niektórzy aktorzy mają nadzwyczaj subtelne poczucie, inni wcale go nie mają. Ale nawet najczulsi i najsubtelniejsi aktorzy nie mogą pozostać w ramach jedności i harmonji bez ulegania wskazówkom reżysera.

M. Nie pozwalasz przeto nawet pierwszorzędnemu aktorowi i aktorce grać tak, jak podpowiada im ich własne czucie i rozum?

R. Nie. Właśnie oni winni najpierwsi poddać się reżyserowi, są bowiem centrum całości, ośrodkiem skupienia emocji.

M. Czy aktorzy to rozumieją i oceniają?

R. Tak, ale tylko wtedy, gdy pojmują, że w teatrze najważniejszą rzeczą jest sztuka i dokładna jej interpretacja. Weźmy przykład. Wystawiamy, przypuśćmy, „Romea i Julję“. Wystudjowaliśmy sztukę, przygotowaliśmy dekoracje i kostjumy, ustaliliśmy rodzaj światła i rozpoczynamy próby z aktorami. W pierwszym obrazie przeraża nas rozpętanie krewkiego tłumu Werończyków, którzy walczą, kłócą się i zabijają. Jesteśmy do głębi przejęci tym, że w jasnym miasteczku wśród róż, pieśnf i miłości tai się tak straszna nienawiść, mogąca każdej chwili wybuchnąć płomieniem choćby w przedsionku kościoła, lub pod oknem domu, gdzie urodziło się właśnie dziecko. I natychmiast po tym obrazie, kiedy nie zatarły się jeszcze w naszej pamięci wykrzywione rysy twarzy Kapuleta i Monteki, przez ulicę idzie syn Monteki, nasz Romeo, który wkrótce pokocha Julję i zyska jej wzajemność. Aktor więc, który będzie mówił i działał za Romea, działać i mówić musi jako cząstka ogólnej idei, idei, którą właśnie wyraziłem. Musi poruszać się przed nami w oznaczony sposób, idąc do oznaczonego miejsca, w oznaczonym oświetleniu, z oznaczonym pochyleniem głowy; oczy jego, nogi, całe ciało winno harmonizować się z całą sztuką, a nie tylko z jego własnymi myślami (jak często bywa). Myśli jego (choćby najpiękniejsze) mogą nie jednoczyć się z ogólną ideą, którą szczegółowo reżyser przeprowadza.

M. Sądzisz przeto, że reżyser winien kierować odtworzeniem roli Romea, choćby go grał bardzo dobry aktor?

R. Bezwarunkowo. Im aktor lepszy, tym subtelniejszą ma zdolność pojmowania i smak estetyczny, a więc i tym łatwiej kierować nim. Mówię przecież o teatrze, gdzie wszyscy aktorzy są mniej lub więcej wysubtelnieni, a reżyser jest człowiekiem szczególnych zalet.

M. Czyż nie żądasz w ten sposób, by ci inteligientni aktorzy zmienili się w marjonetki?

R. Pytanie drażliwe. Mógłby je zadać aktor nie wierzący w siebie. Marjonetka — to lalka, zachwycająca w teatrzyku marjonetek, ale teatr prawdziwy wymaga przecież czegoś więcej, niż lalek. Niektórzy aktorzy, istotnie, mają wrażenie, że w stosunku do reżysera są marjotkami, że ich pociąga za sznureczki; to denerwuje ich i obraża.

(D. n.).

Z TEATRÓW POLSKICH.

ZE SCEN WARSZAWSKICH.

Pierwszą premjerą w tegorocznym sezonie operowym w teatrze Wielkim była „Meduza“ Ludwika Różyckiego z librettem Cezarego Jellenty. Opera polska na scenie, to dla naszego świata artystycznego uroczystość bardzo rzadka, i choćby nawet nowe dzieło nie mogło w zupełności zadowolić naszych wymagań, jednak wysłuchania jest godne, zwłaszcza że przemawia do nas muzyk o kulturze bardzo wysokiej, subtelnej, rozporządzający bogatą fantazją i techniką. Niestety, brak miejsca zmusza mnie tylko do pobieżnego w kilku słowach zanotowania faktu, nie pozwalając wdawać się ani w rozbiór, ani w wywody. Libretto, które posłużyło Różyckiemu za kanwę do rozsnucia bogactwa melodji, pełnych rozlewnego liryzmu, nie ma w sobie dość wyrazu dramatycznego operowego, a nie literackiego, któryby pozwolił kompozytorowi na silniejsze ujęcie i przeprowadzenie muzycznej myśli. Prócz tego znać jeszcze u kompozytora pewne nieobycie z formą dramatu muzycznego i chwilami przebija w muzyce charakter symfoniczny ekspresji, ale mimo to jako dzieło twórcy, idącego stale naprzód w rozwoju swego talentu, jest niezwykle interesujące i cenne. Wystawa i reżyserja nie harmonizowały z muzyką, wysilając się nawet na efekty zbyt szablonowe i płaskie.

Rozmaitości uczciły cicho i skromnie stulecie urodzin Kraszewskiego wystawieniem dwóch jego utworów: „Kosy i kamienia“, oraz „Panie kochanku“. Mało kto wiedział o tej uroczystości, zresztą oczekiwano na „Dobrze skrojony frak“ w farsie — i sala świeciła pustkami.

Zato „Dobrze skrojony frak“ węgierskiego autora, Dregely, zdobył powodzenie długotrwałe. Historja czeladnika krawieckiego, który w pożyczonym fraku wciska się na salony i w zawrotnym tempie idze w górę po szczeblach drabiny politycznej—skreślone zręcznie, bo choć autor nie daje ani pewnie rysowanych charakterów, ani nowego nieznanego pomysłu, ma jednak nerw komedjowy, uśmiech satyryka i zręczność w technice scenicznej. Jest to „dobrze skrojona“ sztuka, która zdobyła sobie powodzenie przedewszystkim dzięki zjadliwej satyrze na stosunki parlamentarno-polityczne, a to jest dziś tak w modzie.

Sentymentalno-filozoficzny wyraz twarzy przybiera w swej nowej sztuce Krzywoszewski. „Djabeł i karczmarka“, komedja fantastyczna w 3 aktach, wystawiona w Rozmaitościach ma może mniej od poprzednich utworów tego autora wartości scenicznych, z wyjątkiem chyba tylko aktu pierwszego, gdzie kipi ruch. Inne natomiast, oparte na dyskretnych półtonach, mają już charakter nowelistyczny, występuje w nich nie pisarz dramatyczny, a causeur salonowy, który przez pół serjo, przez pół drwiąco opowiada, jak djabeł, chcąc zwieść młodą karczmarkę, przez psotę swego kolegi, zakochał się w niej naprawdę i stał się głupszym od najgłupszej kobiety. Wprowadzenie pierwiastka fantastycznego, jak i w „Rusałce“, krępuje swobodę autora. Temat sam jest nikły, choć ratują go jak mogą zręczne djalogi, dyskretna ironja, ale te znowu silniej przemawiają z książki. Pod względem zewnętrznym całość wypada dość malowniczo.

Teatry Małe Zalewskiego wciąż nie mogą zdobyć się na pewien plan i kierunek w wystawianiu nowych sztuk, wciąż są tylko „ruchliwe“. I obok bardzo słabych, słabo wystawionych i granych, sztuk, bywają przedstawienia o dość wysokiej wartości artystycznej, choć na każdym kroku znać pośpieszność i dorywczość pracy. Do takich bardziej artystycznych zaliczyć można wystawienie „Bankructwa“ Björnstjerne-Björnsona. W utworze tym norweski dramaturg występuje w roli publicystymoralizatora, zwalcza nieuczciwą etyką handlową i wiedzie bohatera przez cierpienie i pracę do odro-

dzenia. Dziś razi nas publicystyczny charakter dramatu, ale jasna budowa sceniczna, stworzenie silnych momentów dramatycznych, może chwilami melodramatycznych, pozwajają słuchać spóźnionego na naszych scenach o lat 38 utworu, który był jednym z pierwszych, jakie torowały w Europie drogę norweskiej literaturze.

Ani Meilhaca „Petronela ma miljony“—naiwna, nudna farsa, ani ckliwy „Lokator II piętra“ Jerome K. Jerome'a, ani wreszcie nieudolny, zamazany i rozwlekły „Pędziwiatr“ Kraatza i Hoffmana nie mogły zaspokoić skromnych nawet wymagań artystycznych. Sztuki o tak nikłej wartości wymagają świetnej gry i wystawy, której teatr Mały dać nie może, gdy w innych wypadkach treść przesłania te braki. *W. K.*

Z TEATRU POZNAŃSKIEGO.

Jedną z najważniejszych placówek, gdzie teatr ma pierwszorzędne znaczenie społeczne i narodowe, jest niewątpliwie Poznań. Tu, gdzie język polski ostatecznie ze szkół wygnano; gdzie inteligiencja, świetnie wysławiająca się po niemiecku, cierpi na brak wyrazów w mowie ojczystej i poprzestaje na zasobach słownictwa ludowego; tu, gdzie prasa, w konserwatyzmie zasklepiona, unika poruszania kwestji ogólno-ludzkich: scena jest niemal jedynym łącznikiem polskości z nowoczesnością.

Ta jej ważna rola ulega zresztą stale bardzo dotkliwym ograniczeniom. Z jednej strony baczy cenzura pruska, by na deski teatralne nie przedostawały się sztuki, pokrzepiające ducha narodowego; wskutek tego wiele dzieł pierwszorzędnej wartości skazanych jest na banicję. Do nich, oczywiście, należą prawie wszystkie utwory Wyspiańskiego: ani „Warszawianki“ np., ani „Nocy Listopadowej“ grać nie pozwolono.

Niezależnie wszakże od cenzury urzędowej, repertuar znacznie ogranicza zachowawczość, a raczej anachroniczna, parafjańska pruderja samego społeczeństwa. Dość powiedzieć, że np. „Panny Maliczewskiej“ wystawić tu nie można obok całego szeregu komedji i dramatów, cieszących się popularnością na innych scenach polskich.

Gdy zważymy, że publiczności stosunkowo jest niewiele (Poznań liczy wszystkiego około 70 tys. polaków); że przeciętnie sztuka idzie 3—5 razy: można sobie wyobrazić, jak trudno utrzymywać tu teatr na wyżynie artystycznej. Nic też dziwnego, że niektóre dyrekcje okazywały w Poznaniu szczególną skłonność do ratowania się wszelaką tandetą literacką, fabrykatami i „bombami“.

Wobec tego, wprowadzenie przez p. Lelewicza opery i operetki, a nawet dawanie przewagi tej ostatniej, było nietylko zrozumiałe, ale nawet wytłumaczone. Operetka jest, bądź co bądź, zawsze lepsza, niż surogaty sztuki, wojujące najtrywjalniejszymi efektami. Tu jednak zaznaczyć trzeba, że repertuar operetkowy podlega w Poznaniu dodatkowemu jeszcze ograniczeniu. Wystawiać mianowicie wolno te sztuki, na które daje pozwolenie teatr niemiecki, który w dziale operetkowym ma monopol. Sztuk, których sam jeszcze nie grał, a grać zamierza, dawać teatrowi polskiemu zabrania.

W tych trudnych warunkach, sprzyjających obniżaniu poziomu artystycznego sceny, bardzo dobrze się stało, że teatr poznański objęli państwo Szczurkiewiczowie. Sposób pojmowania przez nich zadań sztuki dał się już poznać w Wilnie, gdzie dyrekcja ta zajęła stanowisko zgoła wyjątkowe, niczem nie przypominające zwykłe przedsiębiorstwa teatralne. Korzystnie wyróżniało ją przedewszystkim to, że nawet kosztem dużych ofiar materjalnych otaczała szczególnym pietyzmem dzieła istotnie wartościowe, dając im pierwszeństwo przed sztukami nawet bardzo popłatnymi, ale wulgaryzującymi scenę. Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański z takim kultem prezentowani bywali publiczności, że i dzieła ichniezbyt sceniczne, dla przeciętn ego tłumu nużące (jak np . „Lilla Weneda“) budziły zachwyt w masach.

Ten wysoki szacunek dla prawdziwej poezji czyni z dyrekcji pp. Szczurkiewiczów dla Poznania nabytek nieoceniony. Bo skoro teatr tutejszy ma bardzo ograniczone pole działania, jako trybuna nowych idei — dobrze, jeżeli należycie spełniać będzie drugą część swego zadania, polegającą na podnoszeniu kultury estetycznej i wysubtelnianiu gustów społeczeństwa.

W tym kierunku nad Wartą dużo jest do zrobienia.

Nigdzie w Polsce niema takiej publiczności, jak w Poznaniu, co w zasadzie jest dodatnią jego stroną. W Warszawie, Krakowie, Lwowie, Wilnie bywalcy teatralni rekrutują się w olbrzymiej większości ze sfer inteligientnych. Tutaj przeciwnie: *gros* publiczności stanowi szarzyzna drobnomieszczańska, zwana w gwarze aktorskiej „ojojkami“. Widzowie ci zachowują się w teatrze często, jak w karczmie, wybuchają rykiem śmiechu w najdramatyczniejszych miejscach, a czasem nawet pozwalają sobie na głośne niewybredne uwagi i komentarze.

Oto np. Wojewoda wnosi na scenę trumnę. Ni stąd, ni zowąd słychać śmiech. Aktor zauważył śmiejącego się i przy okazji pyta o powód tego niespodziewanego wybuchu dobrego humoru.

— Ano—odpowiada dobrodusznie „ojojek“—oni wszyscy myśleli, że tam we środku jest ten Zbigniew, a ja widziałem, jak szedł do domu.

Ostatnio znów w „Sadzie Wiśniowym“ Czechowa, w chwili największego dramatycznego napięcia, gdy student szuka kaloszy, z loży *(sic!)* odzywa się głos: „O, stoją tutaj, za kanapą“.

Przykłady te dowodzą, że teatr w Poznaniu ma kogo kształcić.

Mimo wszystko też, jest to publiczność wdzięczna, młoda, odruchowa; publiczność, z którą prawdziwy artysta kontakt znaleźć może, nie schlebiając nawet gustom prostackim.

Najlepszym dowodem był występ inauguracyjny obecnej dyrekcji. Sezon otwarto „Bolesławem Śmiałym“. Sztukę wystawiono wspaniale. W całej inscenizacji, w dekoracjach, w najdrobniejszych szczegółach trzymano się z drobiazgową ścisłością wskazówek autora. Efekt był doskonały. Rzecz dotąd nie schodzi z afisza, a od czasu do czasu gęsto nawet zapełnia widownię.

Najlepszym dowodem, że dyrekcja obecna za tanią popularnością nie goni, jest sam spis sztuk, dotąd wystawionych. Grano więc: „Jana Gabr. Borkmana“, „Erosa i Psyche“, „Różyczkę“, „Grochowy wieniec“, „Cyganerję warszawską“, „Piotra Skargę“, „Królowę Jadwigę“, „Przywódcę“ „Madame Sans-Gêne“, „Topiel“, „Ojca i syna“, „Sad wiśniowy“, a obecnie orzygotowuje się Ibsenowskie „Gdy się zbudzimy z pośród zmarłych. Na trzynaście powyższych utworów poważnych wystawiono zaledwie parę fars, dwie operetki: „Krysię Leśniczankę“ oraz „Walecznego żołnierza“ wreszcie jeden wodewil: „Legjonistkę“. Za to oper zdążono wystawić aż cztery: „Halkę“, „Mazepę“, „Traviatę“ i „Trubadura“.

By z takim repertuarem występować przed publicznością, wśród której znaczną część stanowi półinteligiencja, trzeba mieć wyjątkowo wiele zapału i wiary w potęgę sztuki.

Ułatwią to w dużej mierze bardzo szczęśliwy dobór personelu. A że dobrych chęci nie brak, że zadanie teatru dyrekcja pojmuje właściwie, życzyć sobie należy, by pracy jej towarzyszyło to, na czym artyście najbardziej zależy — t. j. uznanie. *rc.*

Z WILNA.

Wśród artystów dramatycznych zarówno w Królestwie Polskim, jak i w Galicji, dotychchczasowy stały teren działania sceny polskiej w Wilnie uchodzi za jeden z lepszych posterunków, jest przedmiotem westchnień i zabiegów artystów i przedsiębiorców teatralnych. Biegną tu oni na pierwsze wezwanie i po kilku miesiącach, rozczarowani, opuszczają zimne i niegościnne progi.

Przyczynę tej, niczym niezasłużonej, a pochlebnej dla nas famy, rozpuszczanej wyłącznie pantoflową pocztą, — gdyż prasa miejscowa istotny stan rzeczy ukrywa, — podamy w następnych NNr. pisma p. t. „Dzieje sceny polskiej w Wilnie“ (1905—1912 r.). Dziś zaznaczamy, że teatr nasz, od samego początku swego tutaj istnienia, przechodzi koleje nie do pozazdroszczenia. Miasto nasze, to nie dawniejsze Wilno, w którym kwitły nauki, literatura i sztuka. Na obecnym, zmrożonym i twardym ugorze ciężko krzesać iskry zapałów, budzić zamiłowanie do literatury i sztuki, gdy przedewszystkim zakorzenione, chorobliwe skąpstwo litwina sieje nędzę dookoła, wytrąca narzędzie pracy z rąk chrześcijańskiego rzemieślnika, bogacąc wyłącznie żydów swoimi względami i zaufaniem. Tu, gdzie cały przemysł i handel, dwór i chata, rolnictwo i leśnictwo, pośrednio, lub bezpośrednio, pchnięte są przez niedbalstwo, brak ryzyka i skąpstwo w ręce żyda, gdzie wszelka fuszerka miła jest oku społeczeństwa, bo jej na imię „tanio“—mowy być nie może o wskrzeszeniu, podniesieniu i kultywowaniu sztuki polskiej. Scena rosyjska w Wilnie, gdyby ją chcieli zbojkotować żydzi, istnieć by tu nie mogła. A jeżeli polski teatr, mimo niesprzyjające okoliczności, istnieje i działa, to tylko dzięki poparciu żywiołu polskiego napływowego i szczupłej garstce tutejszej istotnej inteligiencji, dla której książka, dziennik i scena są nieodłączną strawą duchową.

Procent to jednak zbyt mały, by mógł ustalić byt wciąż chwiejącej się u nas sceny polskiej. Niezawodnie, — robi się tu coś: budujemy nowy teatr, dajemy scenie naszej parę tysięcy rubli zapomogi, mamy oficjalny komitet popierania interesów teatru, lecz brakuje nam publiczności, brak masowego poparcia. Możnaby sądzić z powyższego, że istotnie miastu naszemu zbywa na publiczności. Nie, my, publiczność, jesteśmy, tylko teatr nic nas nie obchodzi. Mamy cyrk, brudny szantan, grono grajków restauracyjnych, operetkę rosyjską, żydowską lub jakąbądź inną, kinematografy i t. p. cudowności,—oto co nas ciągnie i bawi. Wprost nie do wiary, — a jednak jest tutaj bardzo pokaźna liczba osób, przeważnie drobnych kapitalistów i kamieniczników, tak zw. polskich litwinów, którzy ani razu w teatrze nie byli!

Tymczasem sezon teatralny już z samego początku ciągnie wskazówkę ku minusom. Mimo wyrzucenia repertuarowych atutów, mimo starań i specjalnych reklam, publiczność zachowuje pozycję wyczekującą. Oczekują zapewne, — nie na prowizoryczną, lecz nową dyrekcję teatru, w nowym gmachu. Zażądają nowości, ale takich — „do śmiechu", no i bardzo, ale to bardzo tanich miejsc.

—j—

= Teatr Polski w Warszawie otwiera swe podwoje w styczniu, wystawiając „Irydjona" Krasińskiego. Znajdzie tu szerokie zastosowanie pierwsza w teatrach polskich scena obrotowa, całość bowiem ma 14 obrazów, które zostaną ujęte w 3 części (2 antrakty). Próby trwają już od końca listopada, a od połowy grudnia odbywać się będą na scenie w teatrze, pośpiesznie wykończanym.

= Dyr. Nowowiejski pisze operę „Wesele" na tle stosunków średniowiecznych polsko-tureckich dla teatru amsterdamskiego.

= Kierownik literacki teatrów rządowych warszawskich, p. Józef Kotarbiński, podał się do dymisji z dn. 14 stycznia r. p.

Personel teatrów polskich.

(Sezon 1912/13).

Warszawa — Teatr Polski. Dyrektor—dr. Arnold Schifman; kierownik działu artystyczno-dekoracyjnego—Karol Frycz; sekretarz literacki—Gustaw Olechowski.

Pp. St. Byliński, Józef Dębowicz, Ludwik Dybizbański, Jan Guttner, Władysław Grabowski, Kazimierz Junosza, Stanisław Jarniński, Jerzy Leszczyński, Władysław Lenczewski, Józef Sosnowski (reżyser), Michał Szobert, Maksymiljan Węgrzyn (reżyser), Józef Węgrzyn, Edmund Weychert, Aleksander Zelwerowicz (reżyser), Józef Zieliński;—Wincenty Drabik (mal.), Henryk Filipowicz (sufler), St. Monasterski (sufler), Zawrocki (inspicjent).

Panie: Seweryna Broniszówna, Helena Czarnecka-Mielnicka, Laura Duninówna, Marja Dulębianka, Aniela Łomska, Julja Elsnerówna, Janina Janecka, Zofja Kopczewska, Iza Kozłowska, Faustyna Krysińska-Węgrzynowa, Marja Przybyłko-Potocka, Stanisława Słubicka, Helena Starska-Zelwerowiczowa, Wanda Tatarkiewiczówna, Stanisława Wysocka, Nuna Wiśniarowska, Józefa Winiarska, Janina Zarzycka.

Łódź — Teatr Popularny. Dyrektorzy: Bolesławski i Mielewski.

Pp. Dąbrowski, Filipowicz, Jabłoński, Kułakowski, Kwiatkowski, Machalski, Miciński, Orlik, Orłowski, Pawłowski, Piekarski, Piotrowski, Rozstański, Zborowski.

Panie: Bolesławska, Borzewska, Biskupska, Chrzanowska, Elertowiczówna, Filipowiczowa, Gryficzówna, Kochówna, Kułakowska, Leśniowska, Molwiczówna, Morska, Romska, Romowiczówna, Różańska.

Prosimy Dyrekcje teatrów, które jeszcze nie podały spisu swego personelu o nadesłanie go do numeru następnego.

KRONIKA.

Premjery i wznowienia od 15/X do 15/XI:

Warszawa — opera — Wielki: 26/X L. Różycki „Meduza" op.

Warszawa — dramat — Rozmaitości: 18/X J. I. Kraszewski „Panie Kochanku" k. i „Trafiła kosa na kamień" k. — 9/XI St. Krzywoszewski „Djabeł i karczmarka" k.

Warszawa — farsa — Letni: 20/X Drégely „Dobrze skrojony frak" k.

Warszawa — operetka — Nowości:

Warszawa — Mały na Bielańskiej: 30/X Björnson „Bankructwo" dr.

Warszawa — Mały w Filharmonji: 18/X H. Meilhac „Petronela ma miljony" k.—31/X Jerome K. Jerome „Lokator II piętra" szt. — 12/XI Kratz i Hoffman „Pędziwiatr" kr.

Kraków — Miejski: 19/X Veber „Bęben" k.— 25/X Rydel „Królewski jedynak" I cz. tryl. — 2/XI Lange „Samson i Dalila" trgf.. — 9/XI Rydel „Złote więzy" II cz. tryl.

Lwów — Miejski:

Poznań: 19/X Nowaczyński „Cyganerja warszawska" szt. — 26/X Kadelburg i Presber „Ciemna plama" k. — 2/XI J. Szujski „Jadwiga" dr. — 9/XI St. Krzywoszewski „Przywódca" dr.

Łódź — Popularny: 19/X podł. Sienkiewicza „Pan Zołzikiewicz" kom. — 26/X Ibsen „Związek młodzieży" k. — 2/XI Shakespeare „Król Lear" tr.— 9/XI „Pani majstrowa z Łodzi" wod.

Łódź — Polski: 17/X Nowaczyński „Cyganerja warszawska" szt. — 24/X Kistemaeckers „Żagiew" szt. — 31/X Kiedrzyński „Gra serc" szt. — 7/XI Sylvane i Monery „Madame Mouton" k. — 9/XI Drégely „Dobrze skrojony frak" k. — 13/XI A. Hertzówna „Siostra" dr.

Wilno: 16/X Schöntan „Lora" k. — 20/X Zapolska „Tresowane dusze" szt. — 23/X Wyspiański „Warszawianka" i Renard „Psyche" — 26/X A. Tołstoj „Śmierć Iwana Groźnego" tr.—1/XI Lange „Samson i Dalila" trgf. — 2/XI „Tylko sen" z franc. kr. — 9/XI Shakespeare „Otello" tr.—10/XI Przybylski „Wicek i Wacek" k.

Lublin: 19/X Strauss „Zemsta nietoperza" optk. — 22/X Schöntan „Lora" kr. — 25/X Schiller „Zbójcy" tr. — 29/X Sardou „Madame Sans-Gêne" k. 31/X Offenbach „Piękna Helena" optk. — 9/XI Molière „Skąpiec" k.—14/XI Bernard „Kawiarenka" kr.

Sosnowiec: 17/X Jones „Gejsza" optk.—14/X Lehar „Hr. Luxemburg" opt.—27/X Sardou „Madame Sans-Gêne" k.—2/XI Reinhardt „Słodka dziewczyna" optk.—7/XI Lange „Samson i Dalila" k. — 9/XI Fall „Rozwódka" opt.—10/XI Nancey „Strażnik cnoty" f. 14/XI Rittner „Głupi Jakób" k.

Kalisz: pocz. sezonu 17/X Moniuszko „Halka" op. — 19/X Lehar „Miłość cygańska" optk. — 22/X Offenbach „Piękna Helena" optk. — 24/X Fall „Rozwódka" optk. — 26/X Winterberger „Jej adjutant" optk. — 29/X Guilbert „Cnotliwa Zuzanna" optk. — 2/XI Moniuszko „Widma" op. i Wyspiański „Warszawianka". — 9/XI Halevy „Żydówka" op.

Teatr Polski w Warszawie. Dzięki energicznej pracy organizatorów Tow. Akc. Budowy i Eksploatacji Teatrów w Król. Pol. od marca r. b. zdołano zebrać podpisy 170 akcjonarjuszów na całość kapitału zakładowego i 22 grudnia odbędzie się pierwsze zebranie założycieli. Będzie to oficjalna data narodzin Teatru Polskiego, który podwoje swe otworzy w początku stycznia roku przyszłego.

Teatr „Miniature" w Warszawie został otwarty przy placu Aleksandra (Mokotowska 73) pod kierunkiem Cyryla Danielewskiego. Na program przedstawienia inauguracyjnego dn. 19 listopada złożyła się jednoaktowa operetka Jerzego Boczkowskiego „Kawał nieboszczyka" (libretto St. Kiedrzyńkiego), monodram H. Zbierzchowskiego „Walc nocy", część kabaretowa i kinematograf.

Teatr Polski w Łodzi. Na odbytym nadzwyczajnym zebraniu akcjonarjuszów Tow. akc. „Teatr Polski w Łodzi“, stwierdzono słabe zainteresowanie się członków sprawą teatru polskiego w Łodzi. Zobowiązania T-wa, które mają być uregulowane w ciągu 6-ciu lat, wynoszą 30,000 rb. Stwierdzono, że dochód z teatru zmniejszył się obecnie w stosunku 30%, gdyż w roku 1904 przeciętny dochód z przedstawień wynosił dziennie 256 rb., obecnie zaś sięga zaledwie 217 rb. Fundusz na budowę własnego gmachu teatralnego wynosił 75,000 rb. i leży nienaruszony. W celu powiększenia funduszu na budowę teatru postanowiono skorzystać z zapowiedzianego w styczniu w Warszawie pobytu Paderewskiego i prosić, aby dał jeden koncert w Łodzi na rzecz projektowanej budowy.

Teatr lwowski w Paryżu. „Słowo polskie“ podaje do wiadomości, że dyrektor Heller prowadzi rokowanja z ajencją teatralną p. Astruca w Paryżu o występy dramatu lwowskiego w Paryżu w teatrze Sary Bernhardt lub w teatrze Vaudeville. Rokowania są podobno już na ukończeniu. Występy odbywać się mają w kwietniu przyszłego roku.

Towarzystwo teatralne w Kaliszu zaczyna wkraczać w sferę rzeczywistości. Zainicjowane przez p. Karola Wyganowskiego, który opracował projekt ustawy, odbyło posiedzenie organizacyjne, na którym zapisało się na członków około 60 osób i ustalona została wysokość składki rocznej, która oznaczono dla członków założycieli jednorazowo 250 rubli i dla członków rzeczywistych 10 rb. rocznie i 5 rb. jednorazowo wpisowego. Ustawa została złożona do zatwierdzenia przez właściwe władze.

Teatr w Częstochowie. Właściciele kinematografu w teatrze Paryskim utworzyli trupę teatralną, na kierownika której powołali p. Józefa Puchniewskiego. Na otwarcie teatru d. 16 listopada wystawiono „Miód kasztelański“ Kraszewskiego.

„Teatr premjer“ w Królestwie. P. Stefan Kiedrzyński z p. Alfredem Lipczyńskim zorganizowali trupę, która pojechała do szeregu większych miast prowincjonalnych z „Grą serc“ Kiedrzyńskiego i z „Dobrze skrojonym frakiem“ Dregely'ego.

Stały teatr ludowy w Przemyślu organizuje spółka udziałowa pod artystycznym kierownictwem Grzegorza Manasterskiego, b. dyrektora teatru ludowego we Lwowie. Otwarcie teatru w nowowybudowanym gmachu teatralnym nastąpi w połowie stycznia. Repertuar obejmuje sztuki ludowe ze śpiewami i sztuki wystawne.

Zakazana sztuka. Na mocy postanowienia głównego zarządu do spraw prasowych, zabroniona została w całym państwie rosyjskim sztuka Gabrjeli Zapolskiej „Kobieta bez skazy“.

Konwencja francusko-rosyjska. Proszeni jesteśmy o zaznaczenie, że reprezentantem towarzystwa „Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques“ i „Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeur de Musique“ na Król. Polskie i Litwę został p. Alfred F. Skalski (ulica Foksal 16). Przypominamy, że od dnia 13 listopada r. b. wszystkie sztuki dramatyczne oraz „morçeaux de musique“ (to znaczy nie opery, operetki, ale pojedyńcze utwory muzyczne) będą musiały już opłacać prawa autorskie.

Nagroda Nobla za prace literackie w roku bieżącym została udzielona Gerardowi Hauptmanowi, dramaturgowi niemieckiemu, który dn. 15 listopada obchodził 50-ą rocznicę urodzin. Autor „Tkaczów“, „Dzwonu zatopionego“, „Hanusi“ „Samotnych“, „Woźnicy Henschla“ jest jedynym niemal współczesnym pisarzem niemieckim, którego sława usankcjonowana została i nazewnątrz Niemiec, między innymi i u nas w Polsce. Nagrodę literacką z fundacji Nobla dotychczas otrzymali: Sully-Prudhomme, Mommsen, Björnson, Echegaray i Mistral do spółki, Sienkiewicz, Carducci, Kipling, Eucken, Selma Lagerlöf, Heyse i Maeterlinck.

Syndykat dziennikarzy. W Krakowie powstało pierwsze polskie Stowarzyszenie współpracowników dziennikarskich p. n. „Syndykat dziennikarzy krakowskich“. Na prezesa wybrano p. Aleksandrą Karcza, na wiceprezesa p. Witolda Noskowskiego.

Jubileusze. D. 22 listopada obchodził Kraków 55-letni jubileusz działalności kompozytorskiej najstarszego muzyka polskiego, **Władysława Żeleńskiego** (ur. 6 lipca 1837 r. w Grodkowicach), twórcy oper: „Konrad Walenrod“ (1871), „Goplana“ (1896), „Janek“ (r. 1899), „Stara Baśń“ (r. 1906), muzyki do „Lilli Wenedy“, niezliczonej ilości pieśni, kantat i kompozycji mniejszych. Rada m. Krakowa mianowała jubilata w uznaniu jego zasług obywatelem m. Krakowa.

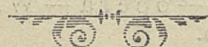
D. 15 listopada obchodził w Warszawie jubileusz swej 50-letniej pracy **Adolf Sonnenfeld,** kompozytor i kapelmistrz (ur. 1838 we Wrocławiu). Sonnenfeld jest kompozytorem muzyki do baletów: „Meluzyny“ i „Pana Twardowskiego“ oraz oper: „Fioviaty“, „Albrechta Dürera“, „Świtezianki“, a poza tym do mnóstwa operetek i głośnych w swoim czasie sztuk mieszczańskich: „Podróż po Warszawie“, „Papa Pepy“, „Walka o córkę“ i in.

Zmarli. D. 28 października zmarł we Lwowie najwybitniejszy współczesny pieśniarz polski, twórca kilkuset pieśni, **Jan Gall** (ur. 18 sierpnia 1856 roku w Warszawie).

W Moskwie zmarł członek trupy teatru Stanisławskiego, **Kazimierz Brawicz,** jeden z najwybitniejszych rosyjskich artystów dramatycznych. Zmarły był Polakiem, pochodził z Wilna i właściwe jego nazwisko było Kazimierz Baranowicz.

W Kijowie zmarł poeta i kompozytor ukraiński, Mikołaj **Łysenko.** Obok mnóstwa pieśni, które spopularyzowały jego imię, zmarły pozostawił cały szereg oper, między innymi: „Zima i wiosna“, „Pan Sockij“, „Snitowa Krala“, „Taras Bulba“, „Czernomorci“, „Sato“, „Eneida“. W 1903 r. Ukraina obchodziła 35-letni jubileusz działalności muzycznej swego piewcy.

D. 28 listopada w Berlinie zmarł dyrektor artystyczny i dzierżawca teatru Lessinga, dr. Otto **Brahm.** Brahm przyczynił się w wysokim stopniu do zreformowania sztuki teatralnej niemieckiej. Wpływ jego sięgał dalej, niż Berlin. Był poprzednikiem Reinhardta i przygotował grunt do świetnego rozwoju w dziedzinie wystawiania, reżyserowania dramatu i komedji na scenach niemieckich, wprowadzając szeroko pojęty realizm, nietylko zewnętrzny, ale i wewnętrzny, dbając przedewszystkim o wyraz prawdy duchowej. Pierwszą swoją rozprawą, wydaną w 1880 roku o dramacie rycerskim XVIII w. w Niemczech zwrócił uwagę krytyki, a uznanie i rozgłos literacki zdobył bjografją poety-dramaturga Kleista, potym studjami o Schillerze, Gotfrydzie, Kellerze i in. W 1894 roku po L'Arronge'u objął Brahm dyrekcję berlińskiego „Deutsches Theater“, a następnie Teatru Lessinga. Założył też i redagował długo znany tygodnik teatralny „Die Freie Bühne“ („Wolna scena“). Następcą jego w Teatrze Lessinga ma zostać dyrektor Baranowski.



Z ZAGRANICY.

Paryż. Po letnim wypoczynku i po repertuarze dla przejezdnych rozpoczęły teatry nasze sezon dla paryżan. Na wstępie dały nam, jak corocznie, liczne wznowienia — albo sztuk, które w ubiegłym sezonie zeszły w pełni powodzenia z afisza, albo też sztuk dawno zapomnianych, czekających w kącie bibljoteki na szczęśliwy traf, który je znowu wyprowadzi na światło dzienne i każe widzom wspominać dawniejszych wykonawców. Dyrektor Antoine w Odéonie wystąpił z *Królową Margot* Dumasa, oraz *Chorym z urojenia* Molièra. Porte Saint-Martin—ze znaną wam dobrze *Czerwoną togą* Brieuxa, w' której odnieśli tryumf pani Véra Vergine, Huguenet i Jean Coquelin — a Renaissance dało nam znowu *Patachona*. W Gymnase wznowiono *Zamek historyczny* J. Berg de Turique'a w przeróbce Bissona z Hurteaux, specjalnie do tej roli pożyczonym z Palais Royal — oraz *Le détour* Bernsteina. Przerobioną z powieści *Nanę* Zoli, oraz „bombę“ *Serce francuzki* daje Ambigu Comique. Théatre Réjane gra w dalszym ciągu *Oczy otwarte* Oudinot'a z Polaire. Z nowymi utworami wystąpiły narazie tylko trzy teatry: Vaudeville, Comédie Royale oraz Opéra Comique. W Vaudeville ujrzeliśmy sztukę p. t. *Wzięcie Berg-op-Zoom* pióra Sachy Guitry, syna znakomitego artysty. Jest to historja miłości komisarza policji do pięknej pani Vannaire, nieczułej na jego westchnienia, i ulegającej dopiero w pamiętną rocznicę zdobycia holenderskiej fortecy Berg-op-Zoom. Skoro tamta niezdobyta twierdza poddała się... Akcja żywa, djalog pełen spokoju i finezji, figury dobrze postawione oraz świetnie grane przez Ch. Lysés (twierdza do zdobycia) oraz Sachę Guitry, komisarz, i Barona (syna) — mąż p. Vannaire — zapewniły sztuce powodzenie. La Comédie Royale daje sztukę Béniéres *Aglaïs*, napisaną specjalnie dla Réjane. Bohaterka po bardzo wesołym życiu w Paryżu pragnie użyć zdobytego dostatku, jakie jej to życie dało, w rodzinnym zakątku, otoczona szacunkiem i uznaniem. Miasto wita ją serdecznie, daje się omamić i bohaterka wielu historyjek w Paryżu kończy życie, jako cnotliwa stara panna. Sztuka utrzymuje się na afiszu tylko dzięki skończenie artystycznej grze wielkiej Réjane, roztaczającej w tej roli całe bogactwo swego talentu. Opéra Comique wystawiła operę-balet *Tancerkę z Pompei* z muzyką Nouguésa (twórcy *Quo Vadis*) do libretą H. Ferrara i H. Caina, wziętego z powieści J. Bertheray. Jest to siedem obrazów, stanowiących każdy oddzielny fragment życia pompejańskiego, związanych bardzo luźno między sobą. Akcja głowna, jednocząca obrazy te w całość, usuwa się na plan drugi, a na planie pierwszym mamy odtworzenie Pompei. Muzyka łatwa do zrozumienia, ale jak zwykle u Nouguésa trochę brutalna i hałaśliwa. Dyr. A. Carré wyposażył operę w piękne dekoracje i kostjumy, a śpiew pani M. Carré, Francella i taniec Cléo de Merode składają się na zajmującą i efektowną całość.

Trac.

= Cenzura teatralna w Wiedniu zakazała Volksteatrowi wystawienia nowej komedji Schnitzlera „Profesor Bernhardi“, którą obecnie zagrał berliński Kleines Theater. Schnitzler w nowym dramacie swoim występuje jako rzecznik wielkich praw humanitarnych w konflikcie z doktryną religji.

= „Żywy trup“ Tołstoja został wystawiony po niemiecku przez Reinhardta. Fiedia Protasow — Moissi, książę Abrezkow — Basserman.

= R. Straussa, Maxa Reinhardta i Hugona Hofmannsthala król wirtemberski obdarzył dużymi złotymi orderami za zasługi dla „sztuki i wiedzy“.

= W Paryżu powstał „Teatr Maeterlincka“, wędrowny, który wystawiać będzie we Francji i zagranicą utwory tego poety. Kierownictwo objęła żona Maeterlincka, G. Leblanc. Pierwsze przedstawienie odbędzie się w Nicei w początkach lutego.

Polonica.

= Warszawianin, p. Kazimierz Kleczyński, wychowaniec Instytutu Dalcroza w Hellerau, został nauczycielem filji berlińskiej tego Instytutu i zarazem jednym z kierowników chóru nowopowstającej Opery charlottenburskiej. Rodakowi naszemu przypadnie w udziale zastosowanie metody Dalcroza w celu wydobycia nowych środków wyrazowych z chóru operowego.

ROZMAITOŚCI.

Maska pośmiertna Shakespeara. Tow. shakespearowskie odbyło w Weimarze posiedzenie jeneralne, na którym prof. Wislincenus z Darmsztadu przedstawił maskę pośmiertną autora „Hamleta“, maskę „zupełnie autentyczną“—jak zapewniał uczestników tego posiedzenia. Na mocy pomiarów, zdjętych z biustu, który zdobi grobowiec Shakespeara, profesor stwierdził pono autentyczność tej maski. Poszukiwania uczonego stwierdziły jednocześnie, że cenna maska zakupiona była w Anglji przez hr. Kesselstadta w końcu XVIII wieku. Gdy zbiory jego w r. 1843 wystawiono na licytację, czaszkę nabył handlarz niemiecki, a malarz Ludwik Becker odkrył ją w r. 1849 w szopie ze starymi gratami i cenny ten przedmiot, do którego gdzieniegdzie przylepione są jeszcze włosy Shakespeara (?!), znajduje się dotychczas w posiadaniu rodziny Beckerów.

Wystawa kinematograficzna. W Wiedniu otworzono pierwszą międzynarodową wystawę kinematograficzną. Wystawa ta pokazuje historyczny rozwój kinematografji w dwu ostatnich dziesiątkach lat. Pierwszy kinematograficzny aparat, który na wystawie tej widzimy, pochodzi z r. 1893. Kosztował on wówczas 6,000 fr. i pozwalał na pokazanie filma o długości najwyżej 30 metrów. Dzisiaj aparaty kinematograficzne są o wiele tańsze, a najdłuższy film dochodzi 4,000 metrów. Tablice statystyczne liczbowe udowadniają rozwój kinematografów. Dziś istnieje 1,200 stałych kinematografów, których dochody roczne dochodzą do 80 miljonów kor., a produkcja roczna filmów ma wartość 1200 miljonów kor.

W wystawie bierze udział około 300 firm, które wyrabiają aparaty kienematograficzne wszelkich systemów. Przemysł kinematograficzny Francji, Anglji, Ameryki, Niemiec i Austrji, która weń inwestowała kapitał 150 mil. kor.—zatrudnia 20,000 osób. Wystawa daje obraz wszelkich przemysłów i rękodzieł, które pracują dla kinematografów. Na wystawie będą dawane też przedstawienia kinematograficzne.

SPRAWY RÓŻNE.

Echa tournée Teatru Polskiego.

Artyści Teatru Polskiego w Warszawie, którzy przed rozpoczęciem właściwego sezonu udali się na wycieczkę artystyczną do Kijowa, Mińska i Petersburga, obok całego szeregu wrażeń i wspomnień miłych i sympatycznych, przywieźli równocześnie trochę przeświadczeń przykrych i smutnych. Obok gorących i życzliwych przyjęć zetknęli się z ciasną prowincjonalną zaściankowością, z chęcią wykorzystania ich pracy dla celów pozornie humanitarnych i narodowych, a w gruncie rzeczy ciasno-egoistycznych i partykularnych.

Wprawdzie życzliwość i sympatje ze strony ogółu pozacierały wiele przykrych chwil, ale jedna wywołała dysonans silniejszy, który odezwał się echem głośniejszym i zmusza nas do krótkiego wyjaśnienia.

Było to w Petersburgu. Możnaby koło sprawy przejść w milczeniu, ale znalazła ona wyraz niesłuszny w dzienniku miejscowym i przedostała się w formie wprost uchybiającej na szpalty pisma warszawskiego. Wymieniono nazwiska, fakt oświetlono fałszywie. U przybyłych do Petersburga artystów zjawił się przedstawiciel miejscowego „Sokoła“ i bez dłuższych wstępów, powołując się na jakiś zwyczaj zaczął domagać się od artystów udziału w wieczornicy „bo u nas artyści i artystki teatrów polskich, goszczący w Petersburgu, uważali za swój obowiązek złożenia *bezinteresownej* ofiary ze swego talentu na wieczornicach Sokoła“. Spotkawszy odmowę, ponieważ wieczornicę wyznaczono na dzień świąteczny, w który teatr grał i liczył na większą frekwencję, a zwłaszcza i wobec bardzo dziwnej formy zaproszenia, — nie odczuwając jak wielki nietakt popełnia polskie towarzystwo względem polskiego teatru, odciągając swych członków na własną wieczornicę (a dzień następny—poniedziałek—był wolny) zwrócił się do niektórych nieświadomych stanu rzeczy artystów i uzyskawszy od kilku w formie odczepnego „może będę“ zapowiedział w pismach udział nawet

tych, z którymi *nie widział się wcale*. Artyści w myśl pierwszej odmowy nie poszli na wieczornicę, stając na tym stanowisku, że sami sobie szkody wyrządzać nie mogą, odciągając publiczność od teatru w inne miejsce, czym zresztą była odrazu motywowana odmowa. Zarząd „Sokoła“ uczuł się tym dotkniętym i nazajutrz w niedelikatny sposób potraktował nieprzybycie artystów we wzmiance w Dzienniku. Na to artyści nie reagowali, nie chcąc podkreślać nietaktu jednostek z Zarządu i szkodzić opinji polskiej instytucji. Ale sprawa znalazła dalszy ciąg w piśmie warszawskim, które otrzymało pocztą sarkastyczny wierszyk z odpowiednimi wycinkami pisma petersburskiego — i wierszyk z nazwiskami wydrukowało. Na takie nadużywanie nazwisk artystów pozwolić nie możemy, i choć z przykrością sam fakt musieliśmy podać do wiadomości ogólnej, tymbardziej że na list do Zarządu Sokoła w tej sprawie jednego z artystów, który nie był zaproszony, a został na liście umieszczony, Zarząd nie czuł się w obowiązku nawet wytłumaczyć, uważając zapraszanie przez osoby trzecie za dostateczne, a motywy artystów za błahe. Na szczęście inne wspomnienia miłe z tournée zatrą w pamięci wspomnienia o różnych małostkowych pretensjach i dziwnych stosunkach.

List p. Kiedrzyńskiego.

W „Nowym Kurjerze Łódzkim“ z d. 4/XI r. b. ze zdziwieniem przeczytaliśmy list p. Stefana Kiedrzyńskiego, autora „Gry serc“, zawierający brutalny, w bardzo niewyszukanych wyrażeniach protest przeciwko niepochlebnej krytyce recenzenta „Gazety Łódzkiej“ p. Jana Piotrowskiego o wystawionej w Łodzi „Grze serc“. P. Kiedrzyński używa w swym proteście całego słownika paszkwilowo-brukowego, zarzuca recenzentowi szereg kłamstw i posuwa się do niesmacznych dowcipów o „braniu w skórę od ojca, kiedy recenzent przynosił ze szkoły pałki“ i t. d. Niewątpliwie, autor ma prawo bronić się przed niesprawiedliwą krytyką, i w wielu wypadkach dyskusja na tym tle wyłoniłaby szereg ciekawych i dla sztuki pożądanych starć zdań i poglądów, ale dyskusja musi obracać się wyłącznie koło utworu i jego idei, musi być rzeczową. Wylewanie szaflika wymysłów na głowę niesympatycznemu, a choćby i niesprawiedliwemu krytykowi, insynuacje osobiste ostrzem swym zwracają się przeciwko ich autorowi. Choć w ocenie „Gry serc“ w naszym piśmie staliśmy na stanowisku odmiennym, niż p. Piotrowski, jednakże musimy z całą energją i otwartością wystąpić w obronie wolności krytyki przeciwko niewczesnym i niekulturalnym uroszczeniom. Złe świadectwo daje sobie p. Kiedrzyński swym listem po „Grze serc“.

LISTY DO REDAKCJI.

Szanowny Panie Redaktorze! Uprzejmie proszę o zamieszczenie na łamach poczytnego pisma pańskiego następującego oświadczenia:

Wyjeżdżając na czas dłuższy z kraju, niniejszym podaję do wiadomości dyrektorów teatrów prowincjonalnych oraz kierowników kółek amatorskich (na prowincji i w Warszawie), że obronę praw autorskich sztuk moich przekazałem p. Józefowi Świeściakowi, art. dram. (Warszawa, ul. Wilcza 13, lub Teatr Mały w Filharmonji), do którego zwracać się należy po prawo grania tej lub owej ze sztuk moich. Odnośne zastrzeżenie u władz poczyniłem.

Z poważaniem
Bolesław Gorczyński.

Warszawa, 20/XI 1912.

Szanowny Panie Redaktorze! Ponieważ ukazał się już w handlu księgarskim sześciotomowy zbiór dzieł Moliera, w przekładzie d-ra Tadeusza Żeleńskiego (Boya), przeto proszę uprzejmie Szanownego Pana Redaktora o zamieszczenie w poczytnym swym piśmie wiadomości, że na zasadzie aktu rejentalnego, zeznanego w Krakowie przed rejentem Tadeuszem Starzewskim dn. 28 września r. b. tłomacz, p. Żeleński odstąpił mi swe prawa, służące mu do publicznego wystawiania powyższych dzieł w jego przekładzie w Królestwie Polskim i na całym obszarze Cesarstwa Rosyjskiego. Wobec wymienionego aktu osoby, pragnące wystawić jakąkolwiek ze sztuk Moliera, we wzmiankowanym przekładzie, bądź na scenie zawodowej, bądź amatorskiej, winny zgłaszać się do mnie o pozwolenie, w przeciwnym bowiem razie zostaną pociągnięte do odpowiedzialności sądowej.

Łączę wyrazy prawdziwego szacunku
Kazimierz Sterling.

Z ZARZĄDU

Z XI posiedzenia Zarządu Głównego Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich w Galicji. Dnia 20 października odbyło się posiedzenie, które rozpoczął prezes dr, Gertler powitaniem w serdecznych słowach wstąpienia w poczet członków Związku, a nadto do Zarządu Głównego Związku, p. Tadeusza Pawlikowskiego, i wyraził przekonanie, że świetna i bogata w plony dotychczasowa działalność p. Pawlikowskiego na polu sztuki teatralnej polskiej daje rękojmię, że p. Pawlikowski swoim doświadczeniem i radą wesprze skutecznie działalność Związku. Prócz tego uproszono p. Pawlikowskiego do zasilania „Świata Teatralnego“ fachowymi artykułami z dziedziny sztuki teatralnej. Po zatwierdzeniu protokułu z ostatniego—X—posiedzenia i przyjęciu 18 nowych członków, a także po uchwaleniu podziękowania dla Rady miasta Krakowa za udzielenie Związkowi subwencji, rozpatrzono sprawę nagłego, sprzecznego z interesami Związku, wyjazdu z Krakowa p. Siemaszki, członka Związku, artysty teatru miejskiego w Krakowie, noszącego charakter zerwania kontraktu. Przed powzięciem jednak ostatecznej decyzji postanowiono zwrócić się po wyjaśnienia wprost do p. Siemaszki, oraz zapytać dyrektora teatru miejskiego w Krakowie p. Ludwika Solskiego, czy podnosi jakie zarzuty przeciwko p. Siemaszce. W sprawie zatargu o gażę między p. Rygierem i artystami byłego teatru ludowego postanowiono zaproponować stronom wybór Sądu polubownego. W końcu uchwalono zwołać w myśl § 16 Statutu Zgromadzenie członków Związku celem ożywienia wzajemnych stosunków i obudzenia zainteresowania dla spraw Związku. Na tym posiedzenie zamknięto.

Z SEKRETARJATU

Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich w Galicji.

Przypominamy wszystkim członkom, by dla własnego dobra starali się o zjednywanie jaknajwiększej liczby członków do Związku, a sami pamiętali o regularnym wnoszeniu wkładek.

Zgłoszenia na członków oraz wkładki (mogą być w markach pocztowych) należy przesyłać do Sekretarjatu Związku — Kraków, Florjańska 31, kancelarja D-ra J. Gertlera na ręce D-ra A. Urbana.

Członkowie, przebywający w Królestwie Polskim, mogą zwracać się za pośrednictwem redakcji „Świata Teatralnego".

Nowi członkowie przyjęci przez Zarząd Główny na posiedzeniu dn. 20 października: pp. Ludwik Ruszkowski — Nr. leg. 317, Marja Zacharkiewiczówna—Nr. leg. 318, Michał Tarasiewicz — Nr. leg. 319, Mieczysław Broniatowski — Nr. leg. 320, Henryk Schmid — Nr. leg. 321, Józef Trzywdar — Nr. leg. 322, Janusz Nowacki — Nr. leg. 323, Helena Święcicka— Nr. leg. 324, Zofja Braun —Nr. leg. 325, Regina Sowińska — Nr. leg. 326, Aleksander Bieliński — Nr. leg. 327, Józef Relidzyński — Nr. leg. 328, Edmund Rygier—Nr. leg. 329, Jerzy Boroński—Nr. leg. 330 — z Krakowa; Jan Zarudzki — Nr. leg. 331, Józefina Wielgard—Nr. leg. 332, Bronisława Cherniewiczówna Nr. leg. 333 — z Warszawy; Aleksander Sejn — Nr. leg. 334 — z Kalisza.

Zmiany adresów. Prosimy wszystkich członków, by o każdej zmianie adresu zawiadamiali niezwłocznie Sekretarjat Związku. Prócz tego prosimy członków, niezłączonych w filje, o podanie swych obecnych adresów, pod którymi mogliby odbierać listy z Sekretarjatu, a także pismo, wysyłane bezpłatnie.

PO ZA ZWIĄZKIEM.

Niemiecki Związek Sceniczny (dyrektorów) odbył dnia 18 maja r. b. we Wrocławiu 43-ie zwyczajne Ogólne Zebranie, na którym z listy 110 przedstawicieli było obecnych 48. Najgorętszą dyskusję wywołało sprawozdanie komisji dla zbadania kwestji, czy i jakie mianowicie środki należy przedsięwziąć dla walki z nadmiernym rozrostem teatrów kinematograficznych. Garść cyfr i spostrzeżeń, jakie przytoczył referent, zasługują na bliższą uwagę. W miejskim teatrze w Hildesheimie, otwartym w 1909 r., gdy w mieście istniał jeden, później dwa kinematografy, na większość przedstawień tańsze miejsca były zawsze wyprzedane. Tymczasem w miarę powstawania nowych kinematografów, trzeciego, a zwłaszcza czwartego, posługującego się krzykliwą reklamą, frekwencja zmniejszyła się prawie o 50%. Gdy w pierwszym roku przy 201 przedstawieniach każde tańsze miejsce było zajęte średnio 169 razy, w ostatnim roku przy 200 widowiskach—tylko 88 razy. Nie o wiele lepiej przedstawia się ten stosunek na droższych miejscach.

Teatr Miejski w Elberfeldzie w porównaniu z istniejącymi w tym mieście kinematografami wykazuje następującą frekwencję.

Rok	Liczba kinem.	Liczba widz. w kin.	Licz. widz. w t.
1906	2	126093	118601
1907	3	259515	
1908	4	332365	109843
1909	6	449616	
1910	8	555580	99055
1911	9	880637	

Nie mniej wymowne są cyfry wzrastającej stopniowo subwencji miejskiej dla teatru w małym stosunkowo mieście Münsterze w Westfalji w miarę rozwoju kinematografów.

1906/07 — 23648 marek
1907/08 — 30655 „
1908/09 — 40017 „
1910/11 — 67803 „
1911/12 — 100000 „

Szkodliwość kinematografów widzi referent przedewszystkim w niesłychanym ich rozwoju. Na dowód tego przytacza cyfry: w 1900 roku w 33 wielkich miastach niemieckich były tylko 2 stałe przedsiębiorstwa, w roku 1910 w tychże miastach — już 480.

Dziś liczy	Berlin		300	kinematogr.
„ „	Wrocław	przy 620000 mieszk.	40	„
„ „	Frankfurt n. M.	420000 „	40	„
„ „	Hannower	350000 „	40	„
„ „	Elberfeld	180000 „	9	„
„ „	Mühlhausen	96000 „	9	„
„ „	Jena	40000 „	9	„
„ „	Metz	60000 „	8	„
„ „	Essen	300000 „	7	„
„ „	Mannheim	197000 „	6	„
„ „	Halberstadt	45000 „	6	„
„ „	Strassburg	180000 „	5	„
„ „	Karlsruhe	134000 „	5	„
„ „	Hildesheim	60000 „	5	„
„ „	Mainz	110000 „	4	„
„ „	Freiburg	34000 „	4	„

Swój niezwykły rozwój zawdzięczają kinematografy sensacyjnym programom, obliczonym na najniższe instynkty tłumu. Ponieważ zaś jednocześnie przyciągają licznie młodzież, szkodliwość ich jest tym większa. Jak stwierdził dr. Lange w Wiedniu 75% dzieci w wieku szkolnym było w kinematografie, 20% uczęszcza regularnie. Niektóre dzieci spędzają w kinematografie po 5—6 godzin dziennie, wszystkie skarżą się na bezsenność po przedstawieniach.

W końcu zostały przedłożone i uchwalone następujące środki walki z kinematografami.

1. Rozszerzenie § 33 (R. G. O.) na przedsięwzięcia kinematograficzne.
2. Zastosowanie w równej mierze i z równą surowością ogniowych i budowlanych przepisów względem kinematografów, jak i względem prawdziwych teatrów.
3. Ustanowienie surowszej cenzury prewencyjnej.
4. Przepisanie czasu trwania przedstawienia i obowiązkowych przerw między oddzielnymi widowiskami.
5. Wydanie przepisów, zapobiegających przepełnieniu w kinematografach.
6. Przepisy, mające na celu ochronę dzieci.
7. Zakaz sprzedawania alkoholu w teatrach kinematograficznych.
8. Ograniczenie reklamy.
9. Wyższe, niż dotychczas, opodatkowanie na rzecz zarządów miejskich.
10. Wprowadzenie wyższego stempla dla filmów.

W ten sposób Związek dyrektorów usiłuje podjąć energiczną walkę z kinematografami, mnożącymi się niesłychanie, według słów referenta, jak króliki, i wywierającymi szkodliwy wpływ przez pogoń za tanią sensacją i odciąganie szerszych warstw od teatru, który daje bez porównania wyższe zadowolenie estetyczne. Walka, podyktowana względami materjalnymi, wkracza na teren społeczno-etyczny i estetyczny.

Z innych uchwał Ogólnego Zebrania warto zanotować utworzenie specjalnej fundacji z 50000 mk., ofiarowanych przez członka honorowego Barnay'a z Hannoweru, na doraźne zapomogi dla pracowników sceny w razie biedy. Przyjęty został również projekt obchodzenia 50-ej rocznicy urodzin (lub innych uroczystych i jubileuszowych dni) niemieckich dramaturgów i kompozytorów przez wystawianie ich utworów na scenach Związkowych.

Wreszcie uchwalono dążyć do stworzenia jako przeciwwagi kartelowi aktorskiemu kartelu pracodawców, w pierwszym rzędzie przez koalicję ze „Związ-

kiem niemieckich dyrektorów orkiestr i chórów", a także postanowiono wyłonić komisję, któraby przeciwdziałała przyjęciu pewnych postulatów aktorskich przez komisję parlamentarną dla prawa teatralnego.

PRZEGLĄD PRASY.

Sfinks za październik 1912 r. przynosi między innymi szkic E. Czekalskiego o Józefie Kosorze, tragiku kroackim, dr. A. Chybińskiego o Franciszku Schubercie, Wrażenia teatralne redaktora Władysława Bukowińskiego.

Przegląd Muzyczny poświęca numer z 1-go grudnia (zesz. 23) muzyce rosyjskiej, dając przegląd jej w następujących artykułach: M. Tindeisen „Nowa szkoła rosyjska", S. S. „Następcy noworosyjskiej szkoły", S. Pietrowski „Aleksander Głazunow", G. Prokofjew „Sergjusz Rachmaninow", S. Swiridenko „Aleksander Skrjabin".

Krytyka (za grudzień 1912 r.) przynosi między innymi artykuły dr. T. St. G. „Wyspiański w literaturach słowiańskich" oraz L. Schildenfelda Schillera „Wyspiański w literaturach zachodnio-europejskich", które informują czytelnika o ciekawej i nieznanej bliżej kwestji przekładów dzieł Wyspiańskiego w językach obcych, oraz o studjach specjalnych, poświęconych twórczości naszego poety.

NOWE KSIĄŻKI.

Prosimy Sz. Autorów, Wydawców i Księgarnie o nadsyłanie egzemplarzy recenzyjnych, a w szczególności utworów dramatycznych i dzieł o teatrze i dramacie.

Kazimierz Sędziuk. „*Niepotrzebny*" Warszawa 1911— i „*Marek Bożywój*" kart kilka kroniki starej w trzech odsłonach djalogiem podanej. Warszawa 1913.

Niepotrzebny—to zesłaniec z Syberji, wracający po latach kary do rodziny, która urządziła już sobie życie bez niego, uważając go za umarłego. Jest więc intruzem wśród swoich, a oprócz tego na każdym kroku czuje wymówkę za przeszłość—na czole ma wypisaną hańbę. Zjawienie się jego zrywa małżeństwo jego córki, miesza dotychczasową harmonję, tak że w końcu czuje sam potrzebę zejścia z drogi i zgadza się za namową wyprzeć się własnego nazwiska. Ale przychodzi cios ostatni: na weselu córki przynoszą depeszę od drugiego męża jego żony—to było nad siły „niepotrzebnego" — rzuca się z okna na bruk, szukając ukojenia i nie chcąc już nikomu ciążyć. Konflikt dramatyczny z natury samej silny osłabia autor wyprowadzeniem ludzi ze sfer najniższych i podkreśleniem w nich brutalności uczuć, tak że „niepotrzebny" wydaje się wśród nich za subtelnym wbrew intencjom autora. Prócz tego bardzo naiwne niekiedy prowadzenie djalogu, zbytnia pogoń za naturalistycznym stylem, brak psychologicznego pogłębienia każe w utworze tym widzieć pierwociny pracy literackiej, choć już interesującej.

„Marek Bożywój"—również, jak poprzedni utwór, został przejaskrawiony, a dążność do archaizowania stylu stwarza niepotrzebny zamęt i sztywność. Najlepszym jest akt pierwszy, będący zręcznym zadzierzgnięciem węzła dramatycznego, posiadający dużo ruchu i siły. Treścią utworu jest walka rodowa dwóch butnych magnatów, zaostrzona miłością najmłodszych latorośli: syna jednego i córki drugiego. Utwór po szeregu scen niekiedy żywych i zręcznych, niekiedy naiwnych i nieprawdopodobnych kończy się zgodą ojców nad trupami dzieci w obliczu nadciągającego czambułu tatarskiego, który gra w sztuce rolę zupełnie niepotrzebną. W stosunku do „Niepotrzebnego" znać już większą pewność djalogu, a zręczne stworzenie konfliktu dramatycznego każe spodziewać się od autora rzeczy lepszych i rozwoju zdolności, jakie posiada. *k.*

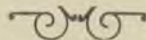
Stanisław Przybyszewski „*Topiel*", dramat w trzech aktach. Warszawa, Gebethner i Wolff — Kraków, G. Gebethner i Spółka— 1912, str. 153.

Adolf Nowaczyński „*Cyganerja Warszawska*", sztuka w czterech aktach. Warszawa, Gebethner i Wolff — Kraków, G. Gebethner i Spółka — 1912, str. 210.

Stanisław Kozłowski „*Jeniec Napoleona*", sztuka historyczna w 5 akt. Warszawa, skład główny E. Wende i S-ka, 1912, str, 196.

Od Redakcji.

Z powodów od Redakcji niezależnych numer niniejszy — za listopad — wyszedł z kilkunastodniowym opóźnieniem. Numer grudniowy ukaże się 30 grudnia. W roku przyszłym pismo wychodzić będzie równo co dwa tygodnie, w czwartki.



Od Administracji.

Znaczne rozszerzenie naszego pisma od Nowego Roku i wydawanie nie co miesiąc, lecz co dwa tygodnie—zwiększająca się również coraz bardziej poczytność pisma, a zwłaszcza podniesienie „Świata Teatralnego" do poziomu pisma, niezbędnego w rękach każdego, kto teatrem z jakiejkolwiekbądź strony interesuje się — zmusza nas równocześnie do zmiany cen ogłoszeń, które z chwilą wyjścia niniejszego numeru obowiązywać będą w następującej wysokości:

Cała strona	50 rb.	1/8 strony	10 rb.
1/2 strzony	30 rb.	1/16 strony	6 rb.
1/4 strony	18 rb.	Wiersz petitowy	60 kop.

Na 1-ej stronie i w tekście 50% drożej.

Firmy nadsyłające ogłoszenia i zaofiarowujące dla członków Związku (liczba których dosięgła obecnie przeszło 330) rabat, będą stale zamieszczane w podanym obok Wykazie.

Pośrednictwo pracy.

(Ogłoszenia **pracowników scenicznych,** poszukujących engagement, i **dyrektorów,** kompletujących trupy. Członkowie Związku korzystają z tego działu bezpłatnie, niecżłonkowie płacą 10 kop. za wiersz).

SALONOWA o podkładzie charakterystycznym, która ukończyła w r. 1901 z odznaczeniem Szkołę Dramatyczną przy Tow. Muz. w Warszawie — poszukuje engagement w Król. Pol. lub Galicji. Bliższa wiadomość w red. „Świata Teatraln.".

CHARAKTERYSTYCZNY serjo, mający za sobą 10-letnią pracę na scenach prowincjonalnych, poszukuje engagement w Królestwie Polskim lub Galicji. Bliższa wiadomość w red. „Świata Teatralnego".

CHARAKTERYSTYCZNO - KOMEDJOWA b. artystka sceny poznańskiej, teatru ludowego w Warszawie i in. poszukuje engagement w Król. Pol. lub w Galicji. Wiadomość „Świat Teatr.".

ARTYSTKI i ARTYŚCI potrzebni do stałego teatru ludowego w Przemyślu (Galicja), zakładanego przez Spółkę Udziałową, Zgłaszać się do kierownika G. Manasterskiego, ulica Grunwaldzka 15 w Przemyślu (Galicja).

Kierownik literacki: Władysław Kopczewski.

Redaktor-Wydawca: Wacław Szczepański.

WYKAZ FIRM, które zaofiarowały rabat dla członków Związku.

Apteczne składy, droguerje:

Kraków. Droguerja Z. Komorowskiego, Florjańska 33 — 10%.

Bielizna, galanterja, konfekcja:

Kraków. E. Smidowicz, Rynek A-B — 10%.
B. Wierzejski, Rynek A-B — 5% i 10%.

Bławatne materjały:

Lwów. R. Morawski, Sykstuska 2 — 15%.

Hotele.

Kraków. Hotel Francuski, św. Jana i Pijarska — 10%.

Kawiarnie, restauracje:

Kraków. Kawiarnia Teatralna, nawprost teatru — 20%.
Restauracja Hotelu Francuskiego, św. Jana i Pijarska—10%.

Obuwie:

Kraków. Z. Zdanowicz, Szczepańska 7 — 10%.

Sportowe artykuły:

Kraków. R. Drobner, pl. Szczepański — 10%.
Reim i S-ka, Rynek A-B — 10%.

Toaletowe artykuły:

Kraków. R. Drobner, pl. Szczepański—10%.
Reim i S-ka, Rynek A-B — 10%.
E. Smidowicz, Rynek A-B — 10%.

Kierownik literacki: **Władysław Kopczewski.** Redaktor—Wydawca: **Wacław Szczepański.**

Czcionkami Drukarni Naukowej, Warszawa, Mazowiecka 8.